



Le chant basque monodique (1897-1990) : analyse musicologique comparée des sources écrites et musicales

Marie Hirigoyen Bidart

► To cite this version:

Marie Hirigoyen Bidart. Le chant basque monodique (1897-1990) : analyse musicologique comparée des sources écrites et musicales. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. Français. <NNT : 2012TOU20055>. <tel-00747090>

HAL Id: tel-00747090

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00747090>

Submitted on 30 Oct 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Cotutelle internationale avec :

Présentée et soutenue par :
Marie HIRIGOYEN BIDART

Le mardi 25 septembre 2012

Titre :

Le chant basque monodique (1897 - 1990) :
analyse musicologique comparée des sources écrites et musicales

ED ALLPH@ : Musique

Unité de recherche :

LLA CREATIS

Directeur(s) de Thèse :

Philippe Canguilhem, Professeur à l'Université de Toulouse II - Le Mirail
Jean-Christophe Maillard, Maître de Conférences à l'Université de Toulouse II - Le Mirail
Pascal Gaillard, Maître de Conférences à l'Université de Toulouse II - Le Mirail

Rapporteurs :

Denis Laborde, Directeur de Recherche CNRS, Centre Marc Bloch à Berlin
Jaume Ayats, Professeur à l'Université autonome de Barcelone

Autre(s) membre(s) du jury :

Charles Videgain, Professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour (IKER CNRS)

THESE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse 2 – Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Présentée et soutenue par Marie HIRIGOYEN – BIDART le 25 septembre 2012

Titre :

Le chant basque monodique (1897 - 1990) : analyse musicologique comparée des sources écrites et musicales

Ecole doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ (Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication) : Musique

Unité de recherche :

LLA CREATIS

Directeurs de Thèse :

Philippe Canguilhem, Professeur à l'Université de Toulouse II - Le Mirail

Jean-Christophe Maillard, Maître de Conférences à l'Université de Toulouse II - Le Mirail

Pascal Gaillard, Maître de Conférences à l'Université de Toulouse II - Le Mirail

Rapporteurs :

Denis Laborde, Directeur de Recherche CNRS, Centre Marc Bloch à Berlin

Jaume Ayats, Professeur à l'Université autonome de Barcelone

Autre membre du jury :

Charles Videgain, Professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour (IKER CNRS)

Pagoa

eta

Antton,

ene eguzki

eta maiteei

Arboletan den ederrena da, oihan beltzian Pagoa... eta Antton

Remerciements

Je ne trouverai pas assez de mots pour remercier ceux qui m'ont aidée à réaliser ce projet. N'espérant oublier personne, voici tous ceux qui m'ont dirigée, soutenue, conseillée, « supportée », aidée, tous ceux qui ont alimenté mon propos ou qui nourrissent cette étude,

un grand merci à tous / milesker haundi bat deneri.

Je remercie donc :

Philippe Canguilhem et Jean-Christophe Maillard, mes directeurs de recherche.

Pascal Gaillard, mon directeur *non officiel* mais pourtant si présent. Un immense merci !

Denis Laborde, Jaume Ayats, Charles Videgain, qui ont accepté d'être rapporteurs et jurys.

Monique Martinez et Emmanuelle Garnier du laboratoire LLA Creatis, pour leur soutien.

Xabier Itçaina, pour toute son aide depuis plusieurs années déjà.

Les jurys de Maîtrise et Master pour leurs conseils : Pascal Caumont et Yves de France.

Les personnes, associations ou institutions qui ont mis à ma disposition les archives sonores de chant basque :

Le Centre de Recherche en Ethnomusicologie, le Centre d'archives musicales basques Eresbil, la Bibliothèque nationale de France, le Musée des Arts et Traditions Populaires (futur MuCEM), le Pôle d'archives de Bayonne et du Pays-Basque, la phonothèque du Musée d'Ethnographie de Genève, Ximun Haran, les associations Sū Azia et Oxtikenekoak.

Toutes les personnes interrogées dans le cadre d'enquêtes de terrain pour la Maîtrise, le Master et le Doctorat (par ordre alphabétique) :

Beñat Achiary, Koldo Amestoy, Jean Marc Arostegui, Mixel Arotce, Johaine Barcos, Jean-Mixel Bedaxagar, Marcel Bedaxagar, Pantxix Bidart, Thierry Biscary, Jean Baudouin, Jojo Bordagaray, Philippe Canguilhem, Jean-Jacques Castéret, Louise Dapp, Txomin Elozegi, Pierrot Erramouspé, Niko Etxart, Maika Etxekopar, Mixel Etxekopar, Angélique Fulin, Marcel Gastellu, Jean Haritschelhar, Christophe Hiriart, Guillaume Hirigoien, Xanki Hirigoyen, Kattalin Indaburu. Xavier Itçaina, Beñat Itoiz, Christophe Juste dit Kutx, Erramun Martikorena, Michel Oçafrain, Maddi Oihenart, Peio Ospital, Manex Pagola, Didier Queheille, François Rossé, Jean-François Tisné, Dominika Uthurriborde, Sébastien Wonner, Junes Xuburu.

Je remercie également :

Les traducteurs : Pantxix Bidart, Jean-Baptiste Coyos, Françoise Darrieumerlou, Beñadin Lohiague, Anaïs et Maia Matthews, Maddi Oihenart, Françoise Olhandeguy, Itziar Orbezua.

Marie Laure Maraval pour la création de la base de données.

Marie-Josée Ardohain-Goudard, pour son aide dans cette étape délicate qu'est la transcription.

Ceux qui ont répondu à mes questions, m'ont conseillée, aidée (par ordre alphabétique) :

Jon Bagües (ERESBIL), Jean-Michel Bedaxagar, Marie-Agnès Bordagaray, Pascal Cordereix (BnF), Patrik Dasen (Phonothèque du Musée d'Ethnographie de Genève), Peio Etcheverry, Guillaume Fau (BnF), Patrick Fischer, Xabier Harlouchet, Julie Hyvert, Aude Julien-Da Cruz Lima (CREM), Jakes Larre (Institut Culturel Basque), Marie-Barbara Le Gonidec (ATP/MuCEM), Mixel Mendiboure (Oxtikenekoak), Maddi Oihenart (Sü Azia), Joséphine Simonnot (CREM), Gaël Tissot.

Merci également à Eusko Ikaskuntza (Société d'Études Basques) pour son aide financière pour l'année 2005-2006.

Merci à tous ceux qui ont gardé nos enfants pour que je puisse travailler assidûment ces derniers mois, et notamment à ma sœur Hélène, mon parrain Christian et mon père.

Un immense merci à ma mère, à qui je dédie également ce travail.

Le chant basque monodique (1897 - 1990) : analyse musicologique comparée des sources écrites et musicales

Résumé : Le XX^{ème} siècle marque le début de l'étude musicologique sur le *chant basque*, concept apparu dans le courant du XIX^{ème} siècle. La plupart des recherches insistent sur les spécificités de cette pratique. A cette même époque, l'enregistrement de ce répertoire permet la constitution d'archives sonores. Pourtant, musicologues et collecteurs de sources sonores ne se rencontrent pas.

Or, l'examen approfondi des études musicologiques publiées sur le chant basque amène à penser que les caractéristiques musicales attribuées à cette pratique tout au long du XX^{ème} siècle ne sont pas toutes pertinentes, que ce soit dans les termes employés ou dans la conception même de la musique. Elles renseignent parfois plus sur les auteurs et le contexte d'écriture de l'ouvrage/ article que sur la musique elle-même. Ces descriptions peuvent de ce fait être nuancées à la lumière de nouvelles analyses.

Une comparaison diachronique et synchronique de sources écrites et musicales de la fin du XIX^{ème} siècle à la fin du XX^{ème} siècle permet d'une part d'observer le lien entre ce qui est « dit » sur le sujet du point de vue musicologique et ce que nous pouvons en entendre, et d'autre part de repérer les caractéristiques musicales communes qui se dégagent de l'ensemble.

Nous formulons l'hypothèse qu'il existe dans le chant basque monodique, non des caractéristiques musicales intrinsèques, mais des éléments musicaux mobiles, variés, des « indices », notamment du point de vue de la hauteur, qui peuvent être observés grâce à des outils d'analyse modernes.

Mots clés : chant basque monodique, musicologie comparée, analyse musicale, degrés mobiles, transcription, analyse acoustique du pitch.

English title : Monodic basque singing (1897 - 1990) : Comparative musicological analysis of written and musical sources

Abstract : The XXth century marks the beginning of the musicological study of the *Basque singing*, a concept appeared during the course of the XIXth century. Most of these researchs insist on the specificities of such a practice. At the same time, the recording of this repertory allows the setting up of sound archives. Nevertheless, musicologists and collectors of the sound sources do not meet.

However, a thorough examination of the musicology studies published about the Basque singing leads to think that the musical characteristics ascribed to this practice throughout the XXth century are not all relevant whether concerning the terms being used or the conception of the very music.

They often inform more on the authors and the context of the writing of the work/article than on the music itself. These descriptions may then be qualified in the light of new analyses.

A diachronic and synchronic comparison of the written and musical sources from the late XIXth century to the end of the XXth allows us, on the one hand, to observe the link between what is "said" on the topic from the musicology point of view and what we can hear, and on the other hand to spot the common musical characteristics emerging from the whole.

We formulate the hypothesis that the monodic Basque singing does not present any intrinsic musical characteristics. Rather, we observe mobile and diverse musical elements, kinds of "clues", especially as far as pitch is concerned, that can be observed thanks to modern analysis tools.

Key words : monodic basque singing, comparative musicology, musical analysis, mobile degrees, transcription, pitch acoustic analysis.

Sommaire

SOMMAIRE	8
INTRODUCTION.....	9
CHAPITRE I CONTEXTE THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE.....	16
I.1. ETAT DE L'ART ET PROBLEMATIQUE	17
I.2. CHOIX DU CORPUS	35
I.3. METHODOLOGIE DE L'ANALYSE MUSICALE	45
CHAPITRE II LA PREMIERE MOITIE DU XX^{EME} SIECLE : FLORAISON DE TRAVAUX MUSICOLOGIQUES SUR LE CHANT BASQUE	72
II.1. 1897 – 1900 : PREMIERES ETUDES, PREMIERS ENREGISTREMENTS.....	73
II.2. 1913 – 1918 : LA RECHERCHE D'UNE RECONNAISSANCE POUR LE CHANT BASQUE	104
II.3. 1927 – 1928 : INTENSIFICATION DES RECHERCHES ET TRAVAUX.....	135
II.4. CONCLUSIONS	164
CHAPITRE III LA SECONDE MOITIE DU XX^{EME} SIECLE : RARETE DES NOUVELLES RECHERCHES, MUTATIONS D'UN CERTAIN REPERTOIRE.....	166
III.1. 1947 : LE CONCEPT DE « QUART DE TON » ERIGE EN TRAIT CARACTERISTIQUE.....	167
III.2. 1960 – 1970 : NAISSANCE DE LA « NOUVELLE CHANSON BASQUE », SES CONSEQUENCES SUR LE CHANT TRADITIONNEL	201
III.3. 1983 – 1990 : ETAT DES LIEUX DES RECHERCHES MUSICOLOGIQUES SUR LE CHANT BASQUE	238
III.4. CONCLUSIONS	277
CONCLUSION	279
ANNEXES	288
BIBLIOGRAPHIE.....	327
DISCOGRAPHIE / FILMOGRAPHIE.....	342
TABLE DES ILLUSTRATIONS	343
TABLE DES QUINZE TRANSCRIPTIONS MUSICALES (CORPUS SONORE).....	344
TABLE DES MATIERES.....	345

INTRODUCTION

1. Localisation et terrain d'étude

Notre étude concerne le chant basque monodique. Dans le cadre de nos recherches, nous nous sommes intéressée aux sources écrites des deux côtés de la frontière (Pays Basque français et espagnol). Cependant, les sources musicales ne concernent que le Pays Basque français. Ce choix nous semble pertinent pour une homogénéité du corpus étudié. De plus, proportionnellement à la taille du territoire, la pratique du chant y est considérable.

Le Pays Basque s'étend sur la partie sud-ouest de la France et le nord-est de l'Espagne. Le Pays Basque français est divisé historiquement en trois provinces : le Labourd (*Lapurdi*), la Basse-Navarre (*Baxe-Nafarroa*) et la Soule (*Xiberua*), qui forment un *Pays*¹. Cependant, elles appartiennent, avec le Béarn, au département des Pyrénées-Atlantiques. Au contraire, le Pays Basque espagnol dispose de quatre provinces dites autonomes : la Biscaye (*Bizkaia*), l'Alava (*Araba*), le Guipúzcoa (*Gipuzkoa*), et la Navarre (*Nafarroa*) (de l'Est à l'Ouest)².

Comme le signale Jacques Allières dans son ouvrage intitulé *Les Basques*, le fait linguistique est fondamental au Pays Basque, puisque c'est par sa langue qu'un Basque se définit lui-même en se désignant comme *Euskaldun* : « qui possède » (-du-n) « l'*euskara* » ou langue basque³. Lorsqu'il écrit l'*Histoire Générale du Pays Basque*, Manex Goyhenetche signale également que la dénomination « Pays Basque » se référerait à la langue, dont l'aire d'influence se serait rétrécie de l'Antiquité à nos jours⁴. Le *peuple* et la langue deviendraient donc, selon Denis Laborde, deux entités closes érigées en tautologies explicatives fusionnant et façonnant une identité basque⁵.

¹ « Le Pays est un espace de projet et n'ôte aucune compétence aux collectivités. Il comprend en moyenne 66 000 habitants, correspond à l'aire d'attraction d'une ou plusieurs villes moyennes et forme une véritable entité de projets. » BESANCENOT François, *Territoire et développement durable – Diagnostic*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 118. [Coll. « Entreprises et management »]. La notion de pays a été instituée par le titre II de la Loi d'Orientation pour l'Aménagement et le Développement du Territoire du 4 février 1995 (ou LOADT), dite loi Pasqua. Elle est complétée par l'article 25 de la loi du 25 juin 1999, Loi d'Orientation de l'Aménagement Durable du Territoire dite loi Voynet (Décret d'application n° 2000-909 du 19 septembre 2000 paru au Journal Officiel le 20 septembre 2000).

² ANNEXE A : Carte du Pays Basque.

³ ALLIERES Jacques, *Les Basques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 3. [Coll. Que sais-je ? n° 1668]

⁴ GOYHENETCHE Manex, *Histoire Générale du Pays Basque. Tome I : Préhistoire – Epoque Romaine – Moyen Âge*, Saint-Sébastien, Elkar, 2000, p. 7.

⁵ LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*, Saint-Sébastien, Elkarlanean, 2005, pp. 143-144.

La danse, la pelote et le chant notamment, sont considérés à partir du XIX^{ème} siècle, aux côtés de la langue, comme marques distinctives de la *culture basque*⁶. Tout au long du XX^{ème} siècle, les auteurs ayant publié des ouvrages sur le Pays Basque s'accordent alors à marquer l'importance du chant sur ce territoire, que ce soit à la maison, au travail, lors des fêtes, à l'église. Il ferait partie d'un patrimoine culturel riche et serait un des moyens d'expression et d'échange :

« L'un des traits dominants du peuple basque, du moins pour ce que nous connaissons de son histoire, est précisément un besoin naturel d'exprimer par le chant, au moins autant que par la danse, ce qu'il y a d'inexprimable par la parole elle-même⁷. »

Selon certains auteurs, il serait la « parole du peuple »⁸, soit une parole *non verbale*. Manifestation d'appartenance à une même culture, fierté, voire emblème du pays, le chant créerait, au-delà de la langue, l'unité du peuple. Nous n'avons qu'à lire le titre du livre de Jean Ithurriague, *Un peuple qui chante : les Basques*⁹, pour s'en convaincre. Rien ne ferait mieux connaître un basque que sa chanson¹⁰.

« On trouvera difficilement, même dans des pays beaucoup plus vastes, si ample capital sonore, non seulement vestige mais témoignage vivant d'une culture véritablement populaire¹¹. »

Il s'agit d'une pratique toujours très vivante au Pays Basque.

2. Contexte musical

Le chant se manifeste au Pays Basque de différentes manières. De nombreuses chorales mixtes, ou chœurs d'hommes se produisent tout au long de l'année et particulièrement pendant l'été. Les polyphonies, sans doute liées à un contexte religieux¹², sont harmonisées le plus souvent selon les principes de la tonalité. D'autres personnes, au moment de joutes

⁶ Cf. I. 1. 1 Le concept de *chant basque*.

⁷ NAVARRE Pierre, *Essor ou déclin de la chanson basque ?*, Bayonne, Gure Herria, 1970, p. 3.

⁸ ETCHEVERRY-AINCHART Peio ; LARRABURU Colette, *Euskal rock'n roll. Histoire du rock basque*, Biarritz, Atlantica, 2001, 330 p. [Édition bilingue, français/basque].

⁹ ITHURRIAGUE Jean, *Un peuple qui chante : les Basques*, Paris, Edimpress, 1947, 118 p.

¹⁰ BORDES Charles, 'La musique populaire des Basques', in BOUCHER Gustave (dir.), *La tradition au Pays Basque*, Paris, Aux bureaux de la tradition nationale, 1899, p. 297.

¹¹ NAVARRE Pierre, *op. cit.*, p. 4.

¹² CASTERET Jean-Jacques ; HEINIGER Patricia, 'Le chant basque à l'église - Nature du couplet, culture du refrain', in LABORDE Denis (dir.), *Kantuketan, l'univers du chant basque*, Saint-Sébastien, Elkar, 2002, pp. 177-206.

chantées, de concours, de fêtes, improvisent des vers sur des timbres musicaux¹³. Le *bertsularisme*¹⁴ est alors moins une façon de chanter qu'une technique particulière d'improvisation. Cette pratique connaît un essor immense ces dernières années. Le rock basque, apparu dans les années 1970, a tenu une place très importante en rassemblant les foules, et en restant lié à l'identité basque¹⁵. Il fait place aujourd'hui à de nombreux courants musicaux, similaires à ceux observés en France ces dernières années.

Dans cette thèse, nous nous consacrons à ce que nous appelons communément le chant *traditionnel*. Comme le signale Denis Laborde dans un article sur le chant souletin, le chant *traditionnel* basque, d'essence rurale¹⁶, serait à une ou parfois deux voix, en langue basque et sans accompagnement musical¹⁷. Selon le Père Gabriel Lerchundi, « la chanson populaire est une monodie ; comme telle, elle existe par elle-même, elle se suffit à elle-même indépendamment de toute harmonie et de tout accompagnement instrumental¹⁸. » Tout au long du XX^{ème} siècle, cette pratique va connaître des changements dus au contexte culturel général en France, en Espagne et dans le monde. Le répertoire chanté, dit *traditionnel* pourra alors être interprété avec ou sans accompagnement instrumental. Dans ce travail, nous utiliserons le plus souvent le terme de musique *de tradition orale*¹⁹, le concept *traditionnel* ayant été largement discuté²⁰.

¹³ *Timbre* : Motif ou air connu sur lequel on ajoute un texte, pour créer une nouvelle chanson. Trésor de la Langue Française Informatisé.

¹⁴ *Bertsularisme* : L'art du *bertsularisme* est un art d'improvisation versifiée et chantée autour de thèmes locaux ou universaux.

¹⁵ BIDART Pierre, 'Rock, basquité, ruralité et post-modernité', *Ruralia* [En ligne], 1998-02 - Varia, mis en ligne le 1 janvier 2003. URL : <http://ruralia.revues.org/document35.html>, consulté le 16 mai 2011.

¹⁶ Signalons qu'il existe également des traditions urbaines, comme par exemple les *jotas* dans les villes navarraises.

¹⁷ « Des chants en souletin, chantés généralement a capella, c'est-à-dire à voix nue, sans accompagnement instrumental, par un seul chanteur ou une seule chanteuse (des monodies), en bref : des chants traditionnels. » LABORDE Denis, 'L'invention du chant basque', in LABORDE Denis (dir.), *Kantuketan, l'univers du chant basque*, Saint-Sébastien, Elkar, 2002, p. 185.

¹⁸ LERCHUNDI Père Gabriel, 'Simple réflexions sur la chanson populaire basque suggérées par la parution du chansonnier « Kantuz » de MM. Les abbés Lafitte et Etchemendy', *Eusko Jakintza*, Bayonne, 1947, p. 668.

¹⁹ Nous devons tout de même émettre une réserve sur ces termes. En effet, opposer les *musiques de tradition orale* aux *musiques de tradition écrite* est en partie erroné puisqu'il existe également une grande part d'oralité dans la pratique de la musique savante occidentale.

²⁰ DURING Jean, *Quelque chose se passe*, Paris, Verdier, 1994, 446 p. AUBERT Laurent, *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève/Paris, Georg, 2001, 160 p.

3. Objectif, méthodologie et plan

Différentes études sur la musique basque ont été menées depuis le XIX^{ème} siècle jusqu'à nos jours par des ethnologues, musicologues, linguistes ou par de simples mélomanes. Le chant y occupe une place privilégiée, et cela sous diverses appellations : la *musique populaire basque*²¹, la *chanson basque*²², la *chanson populaire basque*²³, la *Nouvelle Chanson basque*²⁴, le *chant basque*²⁵. Or, en tant que « parole du peuple »²⁶, il subit quelques transformations tout au long du XX^{ème} siècle, liées au contexte social et culturel. Ces diverses étapes ont été observées par des musicologues, puis analysées au prisme déformant de l'esprit d'une époque. D'autre part, des archives sonores ont été constituées, mettant à notre disposition aujourd'hui un véritable témoignage de la pratique vocale monodique en Pays Basque français notamment.

Plusieurs questions émergent de nos lectures et écoutes. Les sources écrites attribuant souvent une spécificité à la musique basque, pouvons-nous en effet dégager des caractéristiques musicales particulières à cette pratique ? Est-ce que les nouveaux outils d'analyse à notre disposition vont nous permettre de confirmer ou d'infirmer les hypothèses formulées par les musicologues ? Malgré les mutations observables tout au long du XX^{ème} siècle, pouvons-nous repérer des constantes du point de vue musical ?

Nous proposons ici une vision contemporaine sur le sujet, en mettant en perspective les visions antérieures, et parfois en rectifiant ce que nous percevons aujourd'hui comme des erreurs (terminologiques ou conceptuelles). L'analyse musicale peut nous permettre également de dégager des éléments pérennes (échelle, hauteurs, ornementation, etc.) d'une culture sujette aux mutations (liées notamment, d'un point de vue strictement musical, à

²¹ BORDES Charles, 'La musique populaire...', *op. cit.*, pp. 295-358. AZKUE Resurrección María (de), 'Música popular vasca', in *Cancionero popular vasco, edición manual, sin acompañamiento*, 1/ Barcelone, 1922-1923 ; 3/ Bilbao, Euskaltzaindia, 1990, Tome 1, pp. 5-26. GASCUE Francisco, 'Origen de la música popular vascongada', *Revista Internacional de estudios vascos*, Paris, n° 7-1, RIEV, 1913, pp. 67-98.

²² DONOSTIA Père José Antonio, 'La chanson basque et son harmonisation', *Bulletin du Musée Basque*, n° 3-4, Bayonne, Association des Amis du Musée Basque, 1937, pp. 67-73.

²³ GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque', *Bulletin du Musée Basque*, n° 8, Bayonne, Association des Amis du Musée Basque, 1928, pp. 1-25. LERCHUNDI Père Gabriel, *op. cit.*, pp. 655-677.

²⁴ NAVARRE Pierre, *op. cit.*, 81 p.

²⁵ LABORDE Denis (dir.), *Kantuketan, l'univers du chant basque*, *op. cit.*, 283 p. MOREL BOROTRA Natalie, 'Qu'est-ce que « le chant basque » ? Petite histoire d'une notion changeante, des premières années du XIX^{ème} au début du XX^{ème} siècle', *Euskonews & Media, revue en ligne*, 2001, <http://www.euskonews.com/0138z/bk/gaia13804fr.html>, consulté le 1 avril 2012.

²⁶ ETCHEVERRY-AINCHART Peio ; LARRABURU Colette, *op. cit.*.

l'apparition de la Nouvelle Chanson basque ou du rock basque par exemple). Dans ce cadre, nous postulons qu'il existe dans le chant basque, non des caractéristiques musicales spécifiques, mais des « indices » musicaux susceptibles de retenir notre attention, notamment du point de vue de la hauteur, et qui peuvent correspondre à d'autres pratiques musicales de tradition orale.

Pour cela, nous choisissons des bornes historiques de 1897 à 1990 où sont comparées sources écrites et musicales sur le chant basque. Pour chacun des ouvrages et/ou articles sélectionnés, nous proposons d'examiner les caractéristiques musicales attribuées à cette pratique, tout en reliant la façon dont la question musicale est abordée au contexte d'écriture de ce corpus. Nous analysons ensuite du point de vue musicologique un corpus de sources musicales – enregistrées exclusivement sur le territoire français – qui correspond aux périodes d'écriture du corpus littéraire. Les sources musicales viennent alors illustrer, confirmer ou infirmer, les idées développées par les auteurs des ouvrages. Cela permet d'observer d'une part – du point de vue synchronique – les correspondances et disparités entre ce qui est « dit » sur le chant basque et ce que nous pouvons en entendre à des périodes historiques similaires. D'autre part, l'examen des sources écrites et musicales sur le chant basque de 1897 à 1990 amène à la réalisation d'une conception diachronique des caractéristiques musicales attribuées au chant basque et de celles observées dans le cadre de cette étude.

A travers cette correspondance entre des écrits et des enregistrements, nous souhaitons ainsi proposer au lecteur de comprendre ce que les auteurs ont voulu décrire, et éventuellement de nuancer ces descriptions. Les théories exposées dans le corpus écrit à notre disposition peuvent alors être objectivées à la lumière d'analyses rigoureuses. La musique basque étant une musique vivante et donc en constante évolution, nous sommes consciente du caractère unique de chaque prestation chantée et de la difficulté à prendre l'enregistrement comme reflet systématique d'une pratique ou même d'un chanteur. Nos conclusions dépendront donc du choix des sources écrites et musicales observées, et du fait que les enregistrements à notre disposition ne représentent peut-être qu'un petit échantillon de ce qui se faisait à ces différentes périodes historiques. Cependant, en comparant ce qui est écrit et ce qui est entendu à différentes bornes historiques de la fin du XIX^e siècle à la fin du XX^e siècle, nous pourrions dresser d'une façon nouvelle une description musicale de ce que nous appelons *chant basque*.

Ainsi, nous observons dans la première moitié du XX^{ème} siècle une floraison de travaux musicologiques sur le chant basque (chapitre II). En revanche, les ouvrages/articles publiés dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle semblent reprendre sensiblement les conclusions énoncées jusque-là sans être complétées par de nouvelles analyses (chapitre III). Mais avant de commencer l'examen de notre corpus, nous allons dresser le cadre théorique et méthodologique des analyses proposées dans cette étude (chapitre I). L'état des lieux de la recherche musicologique sur le chant basque nous permet de situer notre problématique au cœur de la littérature musicale basque. Sont explicités ensuite les aspects méthodologiques, à savoir les critères de choix des bornes historiques et des différents corpus, les outils utilisés et le protocole d'analyse musicale.

CHAPITRE I

Contexte théorique et méthodologique

I. 1. Etat de l'art et problématique

I. 1. 1. Le concept de *chant basque*

Notre étude concerne le *chant basque*, syntagme qui réunit une pratique vocale (ici monodique) et une identité *basque*²⁷, adjectif qui renvoie directement à la question soulevée dans le titre même de l'ouvrage collectif²⁸ *Etre basque*. Nous pouvons nous demander quels sont les critères qui définissent ce qu'est le basque, le breton, l'espagnol,... et si nous pouvons même simplement « être » basque, breton ou espagnol. Comme nous l'avons signalé, la langue basque propose une des réponses possibles. En *euskara*, le mot *Eskualdun* – *Basque* – désigne la personne qui possède la langue basque. Cela pourrait signifier : est Basque celui qui parle la langue basque. « Etre basque » pourrait également être le fait de dépendre d'une entité géographique déterminée. Pourtant, ces réponses ne satisfont pas pleinement. Il nous faut au préalable comprendre un concept plus large qu'est celui de la *culture basque*.

Dans son ouvrage consacré à l'improvisation chantée au Pays Basque²⁹, Denis Laborde s'attache à décrire les différentes étapes de la constitution d'une *culture basque*, « terme qui serait compris d'une façon extensive comme ensemble (insondable) des manières de faire et de se représenter (de) cette collectivité humaine³⁰ ». Selon le *processus* décrit, il y aurait tout d'abord des manières de faire, que l'on décide à un moment de repérer, identifier,

²⁷ Denis Laborde rapporte deux postulats acceptés implicitement par les ethnomusicologues : partout dans le monde des gens font *de la musique* ; chaque *culture* fabrique sa propre musique. Cela lui permet d'évoquer une *musique basque*. Selon lui, ce syntagme recouvre d'ordinaire deux acceptions : la réalisation musicale (des gens font de la musique ; d'autres entendent et interprètent) ; le commentaire : présentation des résultats des recherches. Nous n'allons pas interroger ici la validité du syntagme *chant basque*. Nous nous référons pour ce sujet à l'article de Denis Laborde et à notre Master. LABORDE Denis, 'D'Iztueta à Negu Gorriak en passant par Donostia, incessantes fabrications d'une musique basque', *Bulletin du Musée Basque*, n°143, Bayonne, Association des Amis du Musée Basque, 1^{er} trimestre 1996, pp. 27-34. HIRIGOYEN Marie, *Le chant soliste traditionnel au Pays Basque nord : approche méthodologique et proposition d'analyse*, Mémoire de Master de musicologie, sous la direction de Jean-Christophe Maillard, Pascal Gaillard, Jésus Aguila, Université de Toulouse le Mirail, 2006, 204 p.

²⁸ HARITSCHELHAR Jean (ss. la dir.), *Etre basque*, Toulouse, Privat, 1983, p. 8.

²⁹ LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*, Saint-Sébastien, Elkarlanean, 2005, 349 p.

³⁰ *Ibid.*, pp. 125-177. Chapitre IV : La fabrique d'un folklore basque.

« normaliser » : ces manières de faire seraient alors appelées *culture*³¹. En somme, l'observation des pratiques d'êtres humains dans un territoire délimité (par qui ?) permettrait la construction d'une *culture*. Or, la *culture basque*, serait dotée de marques distinctives qui permettraient son inscription dans l'histoire aux côtés de cultures anciennes, antéhistoriques, vieilles, admirables donc, et disparues ou près de disparaître³². Selon l'auteur, les chansons, comme la danse, la langue et les coutumes notamment, feraient partie de ces « objets culturels » érigés tout au long du XIX^{ème} siècle en marqueurs d'une singularité basque³³.

En effet, dans son article intitulé *Le chant et l'identification culturelle des Basques (1800-1950)*, Natalie Morel Borotra débute par cette phrase : « Le chant est devenu aujourd'hui l'un des domaines les plus spontanément associés au Pays Basque³⁴ ». Pourtant tel n'a pas toujours été le cas. Le concept de *chant basque* ne serait apparu, semble-t-il, qu'à partir de 1834³⁵, et avec un sens particulier selon l'auteur : « un "*chant basque*" est un texte de chant historique » – il n'est pas fait allusion à la musique – alors que l'acception courante actuelle engloberait des pratiques et un répertoire variés³⁶. Natalie Morel Borotra s'attache donc à démontrer dans son étude que les désignations et les contenus ont évolué au fur et à mesure que se constituait ce que nous appelons aujourd'hui *chant basque*. Nous allons tâcher d'en résumer les grandes idées.

Jusqu'au XVIII^{ème} siècle, il serait peu fait mention du chant dans les premiers récits de voyage en Pays Basque, contrairement à la danse et au jeu de paume qui évoqueraient les divertissements du pays³⁷. « Le Basque chanteur, ou le chanteur basque, "n'existe pas" encore³⁸ ».

³¹ Entretien avec l'auteur le 27 décembre 2011, à Bayonne. En faisant référence à Edward Burnett Tylor (1832-1917) et à son ouvrage *Primitive Culture* (1873-1874), Denis Laborde insiste sur la notion de construction d'une *culture*.

³² LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant...*, *op. cit.*, p. 131.

³³ Le nationalisme musical (inscrit plus largement dans le nationalisme culturel) serait « construit sur deux données : la langue et la musique comme deux manifestations des ethnies européennes. » ARANA MARTIJA José Antonio, 'La musique basque', in *Etre basque*, Toulouse, Privat, 1983, p. 367.

³⁴ MOREL BOROTRA Natalie, 'Le chant et l'identification culturelle des Basques (1800-1950)', *Lapurdum*, Bayonne, Iker, 2000, p. 351.

³⁵ OLIVIER G., 'Chants populaires', in *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris, 1/Belin-Mandar, 2/Firmin Didot, cité dans MOREL BOROTRA Natalie, 'Le chant et l'identification culturelle...', *op. cit.*, p. 355.

³⁶ MOREL BOROTRA Natalie, 'Le chant et l'identification culturelle...', *op. cit.*, p. 351.

³⁷ *Ibid.*, pp. 351-352.

³⁸ *Ibid.*, p. 353.

Dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, le *chant basque* serait « essentiellement une "invention" de linguistes allemands, de voyageurs anglais, de "savants" français et d'hommes de lettres originaires du Pays Basque (d'expression française)³⁹ », tout ceci dans une triple perspective historique, ethnographique et littéraire⁴⁰, qui parleraient de *chansons populaires*⁴¹. Natalie Morel Borotra signale cependant que le terme de *chant populaire* ne serait pas le plus répandu dans les années 1830 ; on lui préférerait, pendant une trentaine d'années celui de *poésie populaire*, « mettant en relief le primat donné au texte⁴² ». C'est le cas de Francisque Michel qui publie en 1857 *Le Pays basque, sa population, sa langue, ses mœurs, sa littérature et sa musique*⁴³. A cette époque-là, l'auteur ne parle pas de musique mais de poésie, la musique est instrumentale, la poésie forcément chantée.

Commence également au début du XIX^{ème} siècle une quête de *chants nationaux* ou *chants historiques*⁴⁴. Alors que l'état français prône depuis la fin du XVIII^{ème} siècle une uniformisation linguistique⁴⁵, accompagnée d'une réforme institutionnelle et d'une homogénéisation de l'espace juridique, nous assistons à la naissance du folklore, processus récurrent dans toute l'Europe⁴⁶. De « vastes opérations de collecte de chansons, de contes, de danses, d'usages surannés, de croyances désuètes, de coutumes anciennes et autres vieilleries⁴⁷ » ont lieu :

« Une armée de spécialistes venus de toutes parts travaille à mettre au point une généalogie propre à garantir une pureté originelle (de langue, de coutumes, de race), à promouvoir une authenticité attestée, à spéculer sur une fin programmée, à consolider une idée de peuple conçue⁴⁸ ».

³⁹ *Ibid*, pp. 354-355. Nous pouvons citer J.G. Herder, Wilhelm von Humboldt et Jorge de Riezu par exemple.

⁴⁰ *Ibid*, p. 358.

⁴¹ *Ibid*, p. 354.

⁴² *Ibid*, pp. 359-360.

⁴³ MICHEL Francisque, *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses mœurs, sa littérature et sa musique*, Paris, Firmin Didot frères, fils et cie, 1857, 547 p.

⁴⁴ MOREL BOROTRA Natalie, 'Le chant et l'identification culturelle...', *op. cit.*, p. 355.

⁴⁵ « Au lendemain de la Révolution, [...] nous voulons construire une société égalitaire ». Cela justifie « l'anéantissement » de tous les idiomes parlés sur le territoire français au profit d'une uniformisation linguistique. LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant...*, *op. cit.*, p. 133.

⁴⁶ « À la charnière du XVIII^{ème} et du XIX^{ème} siècle, il n'est, en effet, de région d'Europe qui ne fasse l'objet de l'attention de ces lettrés curieux et intrépides qu'à la fin du XIX^{ème} siècle, on nommera les folkloristes. » BAGÜES Jon, 'La construction des monuments musicaux', in ETCHEGOIN Pantxo (dir.), *Kantuketan, l'univers du chant basque*, Saint-Sébastien, Elkar, 2002, p. 80.

⁴⁷ Pour plus d'informations à ce sujet, se référer à l'ouvrage cité. LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant...*, *op. cit.*, p. 134.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 139.

Cependant, Denis Laborde rappelle que l'engouement et l'attrait pour cette *culture* sont sans doute liés au fait qu'on la considérait comme « promise à une fin prochaine ». L'auteur parle d'une œuvre de *thanatologue*⁴⁹ quand le folkloriste⁵⁰ est investi du devoir de « rédimer » les effets d'une uniformisation administrative⁵¹.

D'autre part, à la même époque, le lien entre le chant et la nature reste fort. Au Pays Basque particulièrement, on aime à parler de *chant montagnard*⁵² ou même de *chant primitif*⁵³. Ces appellations sont en lien avec la thématique du pyrénéisme très en vogue à cette époque-là : « la montagne (Alpes et Pyrénées), révélée par les Romantiques, est devenue un thème littéraire et pictural, et un lieu de villégiature touristique et thermale⁵⁴ ».

Au milieu du XIX^{ème} siècle, le chant, peu à peu, est accompagné ; il est prétexte à composition dans la musique savante. « Ainsi donc le "*chant basque*" se fraie un chemin sur les scènes de concert, en tant que support (et prétexte ?) à la virtuosité instrumentale, dans un genre [...] auquel la provenance basque ajoute un peu de pittoresque ou de nostalgie sentimentale⁵⁵. » Cette fois-ci, Natalie Morel Borotra signale l'emploi, pendant au moins une trentaine d'années, du terme *air basque*, remplaçant ce que nous nommons aujourd'hui *chant populaire basque*.

Le terme *chant basque* devient également courant dans les années 1860 : « il ne fait plus référence uniquement aux chants historiques, mais plutôt à ce que nous appelons aujourd'hui chants populaires, et l'aspect musical a été considérablement revalorisé⁵⁶ ». Cependant, ce *chant basque* serait plutôt une pratique collective, populaire et masculine contrairement à l'air basque avec accompagnement de piano qui était le fait d'un seul exécutant, homme ou femme, à la technique de chant savante⁵⁷. Le texte passe maintenant au second plan. La musique peut commencer à être étudiée. C'est dans ce contexte que Charles Bordes rédigera

⁴⁹ En référence à l'enquête Fortoul.

⁵⁰ Ce terme apparaîtra à la fin du XIX^{ème} siècle.

⁵¹ LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant...*, op. cit., pp. 131-133.

⁵² Tous les auteurs étudiés dans cette thèse font référence à la montagne. Natalie Morel Borotra précise : « On considère que l'influence de la montagne est double : d'une part, elle protège ou a protégé les Basques (des envahisseurs comme des influences extérieures), et d'autre part, elle *déteint* et donne ses caractéristiques au chant. » MOREL BOROTRA Natalie, 'Le chant et l'identification culturelle...', op. cit., p. 371.

⁵³ *Ibid.*, p. 359 et pp. 370-371.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 369.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 363.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 372.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 373.

sa conférence sur *La musique populaire des Basques* en 1897⁵⁸, dont nous allons parler plus longuement dans le deuxième chapitre (II. 1. 1 L'œuvre de Charles Bordes).

En conclusion, nous pourrions dire que la *culture* basque se construit tout au long du XIX^{ème} siècle autour de marques distinctives que seraient la langue, le chant, la danse, la pelote, etc., dans le cadre de la naissance du *folklore*. Dans notre étude, nous nous intéressons particulièrement à la naissance du concept de *chant basque*. La présence de dénominations multiples – chansons populaires, chant populaire, poésie populaire, chants nationaux, chants historiques, chant montagnard, chant primitif, air basque, chant populaire basque – laisse à penser que, au-delà de l'évolution des contenus, les désignations utilisées tout au long du XIX^{ème} siècle pour décrire les pratiques chantées au Pays Basque dépendent du contexte, des modes, et des représentations correspondant à chaque époque. Le concept de *chant basque* serait une construction, à l'instar et au sein de la *culture basque*. Or, nous passons tour à tour du singulier au pluriel, du chant à la chanson, du populaire au primitif, de l'historique au national, de la poésie à la musique, l'association du mot *chant* au mot *basque* n'étant pas systématique. La volonté de faire exister le chant en tant qu'« objet culturel », marque distinctive de la *culture basque* (si nous reprenons les mots utilisés par Denis Laborde), n'apparaîtrait donc réellement qu'à la fin du XIX^{ème} siècle. Dans notre étude, nous ne discuterons pas de l'identité du *chant basque*, mais nous accepterons ce qui est jugé comme *chant basque* par « l'auteur de l'émission vocale, et l'auteur de l'audition⁵⁹ », partenariat, « savoir partagé où se dit une culture commune ». Ainsi, des informateurs chantent, et d'autres entendent, voire décrivent et analysent cette pratique vocale, nommée *chant basque*.

⁵⁸ BORDES Charles, 'La musique populaire des Basques', in *La tradition au Pays Basque*, 1/1899, Bayonne, 2/Saint-Sébastien, Elkar, 1982, pp. 295-358.

⁵⁹ LABORDE Denis, 'L'invention d'une tradition Sü Azia et le chant souletin', *Ekaina. Revue d'Etudes Basques*, n°43, Saint-Jean-de-Luz, Ekaina, 1992, p. 184.

I. 1. 2. Les recueils et publications sur le *chant basque* au XIX^{ème} siècle

Si nous ne remettons pas en question le syntagme, nous souhaitons tout de même dresser une chronologie des écrits qui étudient ou publient du *chant basque* tout au long du XIX^{ème} siècle. Cela nous permet de contextualiser le corpus écrit du XX^{ème} siècle que nous analysons dans notre travail. Pour cela, nous allons citer les publications les plus célèbres, même si de nombreuses collectes sont restées plus confidentielles⁶⁰.

Remarquons tout d'abord que les projets les plus ambitieux en terme de collecte sont souvent à l'initiative de l'Etat français. Celui-ci se rend compte dans les années 1820-1830 que malgré ses efforts pour imposer une langue unique (le français), la langue basque – ainsi que de nombreux autres dialectes présents sur le territoire français – aurait du mal à disparaître. Denis Laborde écrit alors : « La tactique politique fait des matériaux recueillis par l'observation des mœurs et des usages l'aliment premier d'une rhétorique de persuasion. [...] on réussira d'autant mieux à convaincre que l'on saura à qui on s'adresse. [...] Et c'est ainsi qu'une *culture basque* devient une réalité observable⁶¹. » En 1852, sur proposition d'Hyppolite Fortoul, ministre de l'Instruction Publique et des Cultes, lui-même appuyé par François-Eugène Garay de Monclave⁶², Louis-Napoléon ordonne donc la constitution d'un *Recueil général des poésies populaires de la France*⁶³, c'est-à-dire un recueil de chansons populaires⁶⁴. Il s'agit d'une campagne de collecte à l'échelle nationale⁶⁵. Au Pays Basque, les résultats sont maigres par rapport à d'autres régions⁶⁶. Cela semblerait dû à une implication

⁶⁰ MOREL BOROTRA Natalie, 'Le chant et l'identification culturelle...', *op. cit.*, p. 367.

⁶¹ LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant...*, *op. cit.*, pp. 137-138.

⁶² Né à Bayonne en 1797, François-Eugène Garay fut garde national, historien puis écrivain. LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant...*, *op. cit.*, pp. 134-135.

⁶³ CHEYRONNAUD Jacques (éd.), *Instructions pour un Recueil général de poésies populaires de la France. L'enquête Fortoul (1852-1857)*, Paris, Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1997, 277 p.

⁶⁴ Après la mort d'Hippolyte Fortoul en 1856, personne ne s'occupa de publier les résultats de la collecte. Denis Laborde signale que les 3250 feuillets manuscrits, regroupés en six énormes volumes, furent déposés à la Bibliothèque nationale en 1876. LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant...*, *op. cit.*, pp. 157 et 162.

⁶⁵ CASTÉRET Jean-Jacques, *Le chant de table en Béarn et Bas-Adour : ethnomusicologie d'une pratique polyphonique*, Thèse pour le doctorat ès Arts (Histoire, théorie, pratique), Université Bordeaux 3 – Michel de Montaigne, 2004, p. 16.

⁶⁶ MOREL BOROTRA Natalie, 'Le chant et l'identification culturelle...', *op. cit.*, p. 369.

plus ou moins grande des responsables du collectage suivant les régions⁶⁷. Personne au Pays Basque ne s'est mobilisé sérieusement pour ce projet.

En parallèle à ces initiatives et à l'instar de Juan Ignacio de Iztueta (1767-1845) qui publie en 1826 à Saint Sébastien le premier recueil de musique de danses basques *Euscaldun Anciña Ancinaco*⁶⁸, Augustin Chaho⁶⁹ a le souhait de publier au Pays Basque français le premier recueil de chants basques, dans le but de sauver de l'oubli « nos chants nationaux et notre mélodie primitive⁷⁰ ». Cependant, ce projet n'aboutira pas⁷¹ : il faudra attendre les années 1860-1870, soit vers la fin du Second Empire, pour que la collecte de chants se développe réellement au Pays Basque.

En 1857, l'historien et philologue français Francisque Michel décrit différents types de chansons basques⁷². Il y aurait tout d'abord des romances composées en l'honneur d'un événement ou d'un homme, puis des complaintes « qui retracent les détails des crimes éclatants ». En ce qui concerne les autres effusions lyriques des Basques, ce seraient, en général, « des pièces légères où se révèle la passion, qui célèbrent l'objet aimé, ou se plaignent de ses dédains » et où l'on trouverait quelquefois la satire railleuse, qui flétrit une conduite criminelle. En revanche, les cantiques basques seraient, à peu d'exceptions près, des reproductions de cantiques français et de proses latines dont les prêtres seraient les seuls

⁶⁷ Entretien avec Julie Hyvert, Doctorante en Sciences sociales, Chercheur associée à la BnF, le 14 juin 2012. Les moissons sont beaucoup plus riches en Bretagne par exemple : BERTHOU-BECAM Laurence, BECAM Didier, *L'enquête Fortoul (1852-1876) - Chansons populaires de Haute et Basse-Bretagne*, 2 volumes, CTHS, 2011, 1140 p.

⁶⁸ Il s'agit du premier recueil de musique (traditionnelle) imprimée au Pays Basque. IZTUETA Juan Ignacio (de), *Euscaldun anciña ancinaco ta are lendabico etorqui dantza on iritci pozcarri gaitzic gabecoen soñu gogoangarriac beren itz neurtu edo versoquin*, Donostia, Ignacio Ramon Baroja, 1826, 55 p. Le titre complet signifie : « Des anciens Basques et de leur première origine, de leurs danses aimées et sans tache, les airs mémorables avec leurs vers correspondants. » MOREL BOROTRA Natalie, 'Le chant et l'identification culturelle...', *op. cit.*, p. 361. Les transcriptions ont été réalisées grâce à l'aide de Don Manuel de Larrarte et de Don Pedro Albeniz. LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant...*, *op. cit.*, pp.166-167. Il faut signaler tout de même certaines danses chantées, dont les paroles sont proposées au lecteur. Nous avons donc déjà une première esquisse du recueil de chants.

⁶⁹ Augustin Chaho (1811-1858) est un écrivain d'origine souletine, auteur d'un énorme travail en faveur de la langue et de la culture basques.

⁷⁰ Cité par MOREL BOROTRA Natalie, 'Le chant et l'identification culturelle...', *op. cit.*, p. 365.

⁷¹ Il est intéressant de signaler que le recueil qu'il souhaitait publier de son vivant, fruit de ses propres collectes, ne sera imprimé que cent cinquante ans plus tard, grâce au travail de compilation de Patri Urkizu. CHAHO Augustin, URKIZU Patri, *Agosti Chahoren kantutegia : 1844-1855*, Zarautz, Susa, 2006, 275 p. Ce recueil contient cent une chansons, dont certaines sont accompagnées de transcriptions musicales.

⁷² MICHEL Francisque, *op. cit.*

auteurs⁷³. Francisque Michel distinguerait donc une production religieuse d'origine française ou latine d'une œuvre profane qui semble plus personnelle (aucune influence étrangère n'est pour le moins signalée). L'aspect littéraire est longuement traité par l'auteur, aux dépens des caractéristiques musicales. Enfin, seules deux transcriptions de chants sont à signaler.

Douze ans plus tard paraissent en France les recueils suivants⁷⁴ : *Cinquante chants pyrénéens* du chanteur béarnais Pascal Lamazou⁷⁵, mais aussi *Souvenirs des Pyrénées* de la musicienne et musicologue souletine Madame de la Villéhelio, née Hortense Carricaburu, deux recueils contenant douze airs basques chacun. Comme le signale Natalie Morel Borotra, à Paris, « on ne connaît pas encore les "*chants basques*", mais les "*chants pyrénéens*"⁷⁶ ». Madame de la Villéhelio (1827-1898), dont la qualité vocale et l'interprétation personnelle seraient soulignées dans quelque salon palois, décide de collecter des chansons basques (nous ne savons pas exactement combien) dans les années 1848-50. Publiant le premier recueil de chants au Pays Basque français, il est intéressant de signaler le nom de son précepteur basque lorsqu'elle était plus jeune : Joseph Augustin Chaho⁷⁷, collecteur de chants basques lui aussi⁷⁸.

Madame de la Villéhelio propose alors une première analyse musicologique. Dans les « Observations préliminaires » de ses *Douze airs basques*, celle-ci présenterait les chants comme étant pour la plupart de vieux airs, dont quelques-uns d'après leur *facture* remonteraient à l'époque des chants grégoriens. Les Basques auraient conservé certaines traditions anciennes, notamment en échappant à la *tonalité* moderne⁷⁹. L'auteur signale enfin

⁷³ *Ibid.*, pp. 220-221.

⁷⁴ « A Saint-Sébastien, José Antonio Santesteban réunira bientôt en recueil les *Aires vascongados* qu'il a commencé à faire paraître isolément à Paris à partir de 1862 ». MOREL BOROTRA Natalie, 'Qu'est-ce que « le chant basque » ? Petite histoire d'une notion changeante, des premières années du XIX^{ème} au début du XX^{ème} siècle', *Euskonews & Media, revue en ligne*, 2001, <http://www.euskonews.com/0138zbnk/gaia13804fr.html>

⁷⁵ Pascal Lamazou « entreprend de porter les chants basques et béarnais sur la scène de concert : pendant une trentaine d'années, il les interprète et les inclut dans le programme de son récital annuel donné à Paris, salle Pleyel. » MOREL BOROTRA Natalie, 'Qu'est-ce que « le chant basque » ?...', *op. cit.*

⁷⁶ MOREL BOROTRA Natalie, 'Qu'est-ce que « le chant basque » ?...', *op. cit.*

⁷⁷ Toutes ces informations proviennent du *Preliminar* – à la traduction de l'œuvre *Souvenirs des Pyrénées* de Madame de la Villéhelio – du Père Donostia. DONOSTIA Père José Antonio, 'Souvenirs des Pyrénées (Recuerdo de los Pirineos) – traduction de l'œuvre de Madame de la Villéhelio', in *Obras Completas del Padre Donostia*, Tome II, Bilbao, La Gran Enciclopedia vasca, 1983, pp. 361-390. Celui-ci précise que les détails de la vie de Madame de la Villéhelio lui ont été communiqués aimablement par Madame la Baronne de Salettes, sa fille, et par l'abbé Etchebertz, curé de Mauléon.

⁷⁸ CHAHO Augustin, URKIZU Patri, *Agosti Chahoren kantutegia...*, *op. cit.*, 275 p.

⁷⁹ Nous n'avons ici que la version traduite du Père Donostia : « Como siempre han vivido al margen de toda asimilacion con sus vecinos, los vascos han conservado algunas tradiciones antiguas, su canto no esta sometido a

la présence de « quarts de tons », et probablement de fractions moindres, qu'il serait difficile de préciser⁸⁰. Le chanteur commencerait par « une sorte de *grupetto* intraduisible » et terminerait par un point d'orgue. Madame de la Villeglé serait donc la première à aborder la problématique des « quarts de tons » dans le chant basque. Malgré son importance dans la bibliographie musicale basque, son oeuvre reste méconnue. Celle-ci a cependant été traduite en castillan par le Père Donostia et publiée en 1954 dans le *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*⁸¹. Celui-ci avait souhaité lui rendre hommage en 1936, mais la guerre l'en a empêché⁸². Nous avons pour notre part travaillé à l'élaboration d'une méthodologie pour l'analyse de la hauteur dans le cadre de notre Master, afin d'écarter cette hypothèse de « quarts de tons » dans le chant basque⁸³.

Un an plus tard, en 1870, un avocat de Mauléon, Jean-Dominique-Julien Sallaberry, publie à Bayonne le célèbre recueil : *Chants populaires du Pays Basque*⁸⁴. Certaines mélodies sont harmonisées au piano⁸⁵ et les textes sont proposés avec leur traduction en français.

Sont à signaler ensuite les publications de recueils de l'écrivain et éditeur donostiar José Manterola – *Cancionero Basco* (1877-1880) – et du folkloriste et linguiste français Julien Vinson – *Folklore du Pays Basque* (1891)⁸⁶.

la tonalidad moderna y usual, tienen algunos $\frac{1}{4}$ de tono y, probablemente, fracciones menores, difíciles de precisar ; son tan regulares como los sostenidos y los bemoles y no se emplean sino en los tonos menores. La nota inicial se desprende casi siempre de una especie de grupetto que no se puede transcribir, el cual sería con respecto a la frase musical lo que un adorno precursor de una mayuscula, en ciertos ejercicios caligráficos, una especie de cadencia que recuerda la de las melodías de los antiguos maestros de los siglos 17 y 18, Couperin, Rameau, etc... En contraposición a esta nota de entrada, vaga e imprecisa, la nota final tiene siempre un calderon que se alarga indefinidamente ; se adivina que un cantor vive en la montaña y que espera la respuesta del eco. Este modo de cantar tiene un verdadero encanto y una originalidad que llama la atención. » DONOSTIA Père José Antonio, '*Souvenirs des Pyrénées...*', *op. cit.*, p. 364.

⁸⁰ MOREL BOROTRA Natalie, '*Le chant et l'identification culturelle...*', *op. cit.*, p. 367.

⁸¹ DONOSTIA Père José Antonio, '*Souvenirs des Pyrénées...*', *op. cit.*, pp. 361-390.

⁸² Revue en ligne Euskonews. URL : <http://www.euskonews.com/0565zbn/efem56503es.html>, consulté le 3 avril 2012.

⁸³ HIRIGOYEN Marie, *op. cit.*

⁸⁴ SALLABERRY Jean-Dominique-Julien, *Chants populaires du Pays Basque*, Bayonne, Lamoignon, 1870, 277 p.

⁸⁵ Jean-Dominique-Julien SALLABERRY remercie ceux qui l'ont aidé à recueillir les chansons réunies dans ce volume et M. Alphonse Dotterer, « jeune musicien d'avenir, ancien élève du Conservatoire de Paris, qui a bien voulu faire les accompagnements de plusieurs de ces chants. » SALLABERRY Jean-Dominique-Julien, *op. cit.*, p. X.

⁸⁶ Selon cet article : BAGÜES Jon, *op. cit.*, pp. 77-98.

A la fin du XIX^{ème} siècle, une nouvelle initiative de l'Etat français est à souligner puisque le Ministère de l'Instruction publique mandate le compositeur tourangeau Charles Bordes pour collecter des chants basques⁸⁷. Entre 1889 et 1909, il réalise de nombreuses missions de collecte systématique au Pays Basque⁸⁸. Après la parution des *Dix cantiques populaires basques* (1891), des *Douze chansons amoureuses du Pays Basque français* (1891), et des *Dix cantiques basques anciens* (1897), la conférence que Charles Bordes prononce à l'occasion du Congrès de la Tradition basque (tenu à Saint-Jean-de-Luz en 1897) est publiée en 1899 sous le nom *La musique populaire des Basques*. Cinquante quatre mélodies sont analysées. L'auteur s'inscrit alors dans une nouvelle étape de la collecte, puisque désormais les mélodies collectées sont accompagnées de commentaires ou de conférences explicatives⁸⁹. Natalie Morel Borotra souligne que Charles Bordes « démontre l'intérêt musical du "chant basque", en l'analysant pour la première fois sur la base de critères musicologiques⁹⁰ ». Cette étude sur le chant basque est donc un ouvrage majeur dans l'Histoire de la musique populaire basque, et nous le détaillerons dans la suite de notre travail.

Pour conclure, remarquons tout d'abord que le XIX^{ème} siècle marque la naissance du recueil de *chant basque* publié (alors que le XX^{ème} siècle verra naître l'archive sonore), provenant d'initiatives à la fois officielles et personnelles. Les collecteurs, qu'on nommera plus tard folkloristes, sont très souvent guidés par des considérations d'ordre esthétique alors que le pouvoir politique cherche, lui, à donner l'image d'un Etat fort et uni⁹¹. Les collectes ne sont que très rarement accompagnées de commentaires « sur » le chant. Madame de la Villéhélio semble la seule, en 1869, à décrire certains paramètres musicaux (notamment du point de vue de la hauteur).

D'une manière générale, la transmission écrite complète peu à peu la transmission orale⁹², notamment grâce à la transcription musicale. Or, une des difficultés majeures rencontrées par

⁸⁷ Les résultats de cette mission devaient prendre le nom d' « Archives de la Tradition Basque ».

⁸⁸ BAGÜES Jon, *op. cit.*, p. 86.

⁸⁹ MOREL BOROTRA Natalie, 'Le chant et l'identification culturelle...', *op. cit.*, p. 373. Nous pouvons citer R. M. de Azkue, le Père Donostia ou Rodney Gallop qui observent par la suite ce type de démarche.

⁹⁰ MOREL BOROTRA Natalie, 'Qu'est-ce que « le chant basque » ?...', *op. cit.*

⁹¹ LABORDE Denis, 'L'invention du chant basque', in *Kantuketan, l'univers du chant basque*, Saint-Sébastien, Elkar, 2002, p. 41.

⁹² HARITSCHELHAR Jean, 'La chanson populaire basque, transmission orale, transmission écrite', *Revue Internationale des Etudes Basques*, Saint Sébastien, Eusko Ikaskuntza, 1986, pp. 883-890. LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant...*, *op. cit.*, p. 168.

les collecteurs de chant basque au XIX^{ème} siècle est la transcription *sous dictée*⁹³. Au XX^{ème} siècle également, malgré la naissance du phonographe dès la fin du XIX^{ème} siècle, celui-ci n'a été que peu utilisé au Pays Basque français durant la première moitié du XX^{ème} siècle. Les enregistrements à notre disposition aujourd'hui – qui datent de cette époque – sont en général à l'initiative de linguistes ou de maisons d'édition, et non associés à une volonté de transcription musicale en vue de la constitution d'un recueil ou d'une recherche musicologique⁹⁴.

Jean-François Dutertre avertit donc celui qui consulterait un recueil : « il ne peut ignorer qu'il vient d'ouvrir un livre et donc que celui-ci opère la translation d'une culture non écrite à une culture écrite, d'un art de tradition orale à une notation solfégique et littéraire⁹⁵. » En l'absence d'enregistrement associé, nous n'avons donc à notre disposition que des représentations écrites de pratiques orales : il ne s'agit pas de témoignages directs. Selon Denis Laborde, « cette naissance de l'archive solfégique modifie d'une manière décisive le registre de la connaissance puisque l'opération d'écriture désigne un lieu – la portée musicale – comme siège de l'autorité, marqueur référentiel, garant d'authenticité⁹⁶ ». De là vont découler de nombreux problèmes de perception et de transcription (mélodiques, rythmiques,...), dont nous parlerons plus précisément dans le chapitre consacré aux outils utilisés pour l'analyse musicale de notre corpus sonore (I. 3 Méthodologie de l'analyse musicale).

Ainsi, nous ne souhaitons pas analyser dans le cadre de notre étude les recueils publiés du XIX^{ème} siècle à nos jours. Nous préférons travailler directement sur des productions chantées, d'autant que nous avons la chance d'avoir à notre disposition des enregistrements de chants basques collectés depuis plus d'un siècle⁹⁷.

⁹³ Cf. partie intitulée « Les virtuoses de la dictée musicale » dans l'article suivant : BAGÜES Jon, *op. cit.*, pp. 77-98.

⁹⁴ C'est le cas par exemple des enregistrements de 1900 (Dr Azoulay) ou de 1913 (Rudolf Trebisch).

⁹⁵ DUTERTRE Jean-François, 'La voix parmi les recueils', in *Collecter la mémoire de l'autre*, Niort, Geste Éditions, 1991, p. 10.

⁹⁶ LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant...*, *op. cit.*, p. 169.

⁹⁷ Dans notre étude, nous utilisons des sources sonores enregistrées en 1900, 1913, 1927, 1947, 1960 et 1990.

I. 1. 3. Observations

Comme nous l'avons signalé, le XIX^{ème} siècle voit la naissance du concept de *chant basque*, et par là même de la publication de recueils de chants basques. A la fin du XIX^{ème} siècle, Charles Bordes (1863-1909), compositeur français co-fondateur de la Schola Cantorum, est missionné par l'Etat pour collecter du chant basque. Suite à ses premières investigations, et comme nous l'avons dit plus haut, il prononce en 1897 une conférence intitulée *La musique populaire des Basques*⁹⁸. Celle-ci est considérée comme la première étude musicologique sur le chant basque. Elle associe transcription musicale, commentaires et hypothèses. Les « chansons populaires » sont classifiées, caractérisées du point de vue de l'échelle et du mètre notamment. L'Histoire du chant basque est retracée, au cœur de l'Histoire de la musique savante occidentale. Cette étude marquera le point de départ de notre travail. A sa suite, une école se crée avec des musicologues (et collecteurs) tels que Resurrección María de Azkue (1864-1951) et José Antonio Donostia (1886-1956) – deux religieux oeuvrant en faveur de la langue et de la culture basques – ou Rodney Gallop (1901-1948), diplomate anglais s'intéressant au Pays Basque. Pourtant, après la seconde Guerre mondiale, il semble que la recherche musicologique sur le chant basque n'intéresse plus. L'heure est à la reconstruction politique et économique. Il faudra attendre les années 1970 – avec les écrits de José Antonio Arana Martija (1931-2011), auteur d'ouvrages de référence sur la musique basque – pour prétendre renouer avec l'analyse détaillée des différents paramètres musicaux du chant basque. Pourtant, dans son article *La musique basque*, publié en 1983 dans l'ouvrage collectif *Etre basque*⁹⁹, celui-ci revendique le fait de reprendre les observations faites par ses prédécesseurs dans la première moitié du XX^{ème} siècle. Nous regrettons l'absence de transcriptions ou d'analyses musicales supplémentaires.

D'une manière générale, tous les auteurs du XX^{ème} siècle débutent leurs études par les « influences subies par » ou « origines du » *chant basque*, cela afin de dégager les caractéristiques musicales attribuées à cette pratique. Or, dans un article de 1996, Denis Laborde reprend quelques « traits typiques que les musicologues prennent en compte d'ordinaire quand ils analysent la chanson populaire¹⁰⁰ », *inventaire* de caractéristiques

⁹⁸ BORDES Charles, 'La musique populaire...', *op. cit.*, pp. 295-358.

⁹⁹ ARANA MARTIJA José Antonio, 'La musique basque'..., *op. cit.*, pp. 361-377.

¹⁰⁰ Denis Laborde cite l'article de José Antonio Martija dont nous venons de parler. *Ibid.*, p. 368.

musicales basques qui devrait permettre la spécification d'une « musique basque¹⁰¹ ». Or, en analysant une production vive et variée, l'auteur affirme que les critères d'authentification académique éclatent totalement¹⁰² :

« L'identité d'une musique est moins dans son solfège que dans l'usage social que l'on en fait. [...] Si le programme de vérité du musicologue atteint en effet ici sa limite, c'est que ce que l'on appelle *musique basque* n'existe pas sous la forme d'une somme de propriétés structurelles authentifiées de façon académique. Elle serait plutôt dans la multiplication de ces situations de communication où [...] un musicien interprète une séquence musicale pour un auditeur qui sait la reconnaître¹⁰³. »

Selon Denis Laborde, ces efforts de caractérisation de la mélodie, du rythme, du ton, etc. sont vains : il s'agit d'une musique vivante, « un savoir partagé », où la musique importerait moins que la situation de communication elle-même.

Pourtant, si nous prenions le problème dans le sens contraire, et si effectivement il y avait certaines constantes musicales dans le chant basque : ne serait-il pas judicieux de les signaler afin de les valoriser¹⁰⁴ ? De plus, il semble possible que certains critères permettent à l'auditeur averti (utilisé ici dans le sens « qui a un avis sur, une pensée sur ; celui-ci a une certaine culture musicale) basque ou non de juger qu'un chant est basque ou non.

C'est ainsi que notre problématique a émergé au cœur de ces deux grandes directions de travail : faire l'inventaire des caractéristiques du chant basque, tels que le proposent de nombreux musicologues tout au long du XX^{ème} siècle, ou préférer la situation de communication aux propriétés structurelles, comme le suggère Denis Laborde en 1996.

¹⁰¹ LABORDE Denis, 'D'Iztueta à Negu Gorriak...', *op. cit.*, pp. 31-32.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 32-33.

¹⁰⁴ Selon Angélique Fulin, le chant basque serait voué à disparaître. Qu'en est-il ? Entretien avec Angélique Fulin, 16 janvier 2012.

I. 1. 4. Problématique

L'examen approfondi des études musicologiques publiées sur le chant basque a révélé l'utilisation du syntagme *chant basque* (et ses variantes) pour des pratiques très différentes du point de vue musical. Certaines chansons seraient modales, d'autres *tonales*, les unes de rythme libre, les autres asservies à une mesure isochrone. La chanson basque, *traditionnelle*, serait sans accompagnement instrumental. Avec la Nouvelle Chanson basque apparaîtrait l'accompagnement à la guitare. Enfin, quelques auteurs déclarent la présence de « quarts de tons ». Le chant basque se modifie du point de vue musical, en même temps que les réponses aux questions suivantes : qui chante, pourquoi, où, pour qui et quoi ? Dans le cadre de notre étude, et, comme nous l'avons précisé dans l'introduction, nous nous intéressons au chant basque monodique, qui est selon la définition couramment admise, dit *traditionnel*¹⁰⁵ et à ses caractéristiques musicologiques.

Or, nous remarquons trois faiblesses majeures dans la littérature concernant le chant basque du XIX^{ème} siècle à nos jours : certains ouvrages ne comportent pas d'analyse musicologique à proprement parler ; d'autres, de qualité, sont anciens ; les derniers enfin ne concernent pas directement notre sujet ou ne font que reprendre les analyses de leurs prédécesseurs sans analyse complémentaire, critique et/ou mise à jour. Nous détaillons à la suite ces trois points.

D'une part, de nombreux ouvrages traitent de la pratique vocale au Pays Basque, mais les auteurs étant spécialisés dans les lettres ou l'ethnologie notamment, l'analyse musicologique reste souvent succincte. C'est le cas de Francisque Michel qui, au milieu du XIX^{ème} siècle, écrit un ouvrage intitulé *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses mœurs, sa littérature et sa musique*¹⁰⁶. Philologue reconnu, son travail repose principalement sur l'étude de la prosodie. En 1947 et 1970, le philosophe-enseignant Jean Ithurriague publie *Un peuple qui chante : les Basques*¹⁰⁷ et Pierre Navarre, historien, rédige *Essor ou déclin de la chanson basque ?*¹⁰⁸. L'examen de ces deux ouvrages (CHAPITRE III La seconde moitié du XX^{ème}

¹⁰⁵ LABORDE Denis, 'L'invention d'une tradition...', *op. cit.*, p. 185. LERCHUNDI Père Gabriel, 'Simple réflexions sur la chanson populaire basque suggérées par la parution du chansonnier « Kantuz » de MM. Les abbés Lafitte et Etchemendy', *Eusko Jakintza*, Bayonne, 1947, p. 668.

¹⁰⁶ MICHEL Francisque, *op.cit.*, 547 p.

¹⁰⁷ ITHURRIAGUE Jean, *Un peuple qui chante, les Basques*, Paris, Edimpress, 1947, 118 p.

¹⁰⁸ NAVARRE Pierre, *Essor ou déclin de la chanson basque ?*, Bayonne, Gure Herria, 1970, 81 p.

siècle : rareté des nouvelles recherches, mutations d'un certain répertoire) révèle l'absence d'analyse musicologique détaillée du chant basque, pourtant au cœur de la problématique. La musique est délaissée au profit d'une description des paroles, des acteurs de la pratique ou des caractéristiques communes avec d'autres pratiques (chant *versus* *bertsularisme*, chanson traditionnelle *versus* Nouvelle Chanson basque), etc. L'ouvrage de Belen Oronoz Antxordoki (2000) propose une étude comparative entre Nouvelles Chansons basque (*Euskal Kantagintza Berriaren*) et catalane (*Nova Canço Catalana*)¹⁰⁹ sans traiter réellement de l'aspect musical. Les caractéristiques musicales du chant ne sont pas non plus traitées dans *Lau kantari* (« quatre chanteurs ») de Juan Gorostidi¹¹⁰, publié en 2011.

D'autre part, certains ouvrages musicologiques ou recueils sont repérés, mais ils sont anciens et ne prennent pas en compte l'évolution du chant après les années 1950. Charles Bordes¹¹¹ ou Rodney Gallop¹¹² proposent des analyses musicologiques approfondies de ce qu'ils nomment souvent la *chanson basque*, mais leurs ouvrages datent respectivement des années 1899 et 1927. Francisco Gascue publie entre 1913 et 1917¹¹³ plusieurs ouvrages musicologiques, certes critiquables quant aux théories exposées, mais s'appuyant sur des transcriptions musicales. Les recueils de chants du Père Donostia¹¹⁴ et de Resurrección María de Azkue¹¹⁵, deux monuments de la collecte au Pays Basque, comportent des analyses musicales intéressantes, mais ils sont morts tous les deux au début des années 1950. En outre, trois difficultés sont à signaler pour tous ces musicologues : tout d'abord, le collectage se faisant en fonction de la *culture* de celui qui collecte, et ces derniers étant pour la plupart issus de la musique savante, nous sommes en droit de nous demander quelle(s) incidence(s) cela a

¹⁰⁹ ORONAZ ANTORDOKI Belen, *Gazteri berria, Kantagintza Berria. Euskal Kantagintza Berriaren ("Ez dok Amairu") eta Nova Canço Catalana-ren ("Els Setze Jutges") arteko azterketa konparatiboa*, Donostia, Erein, 2000, 143 p.

¹¹⁰ GOROSTIDI Juan, *Lau kantari. Benat Achiary - Mikel Laboa - Imanol Larzabal - Ruper Ordorika*, Iruña, Pamiela, 2011, 190 p.

¹¹¹ BORDES Charles, 'La musique populaire...', *op. cit.*, pp. 295-358.

¹¹² GALLOP Rodney, 'Rythme et mesure dans la Chanson Populaire Basque', *Gure Herria*, mai-juin 1927, Bayonne, Association Gure herria, 1927, pp. 213-228.

¹¹³ GASCUE Francisco, 'Materiales para el estudio des folk-lore musico vasco. Las gamas celticas y las melodias populares euskaras', *Revista Internacional de estudios vascos*, Saint-Sébastien, 1917, pp. 42-65. GASCUE Francisco, 'Origen de la música popular vascongada', *Revista Internacional de estudios vascos*, Paris, RIEV, n° 7-1, 1913, pp. 67-98.

¹¹⁴ DONOSTIA José Antonio ; RIEZU Jorge, *Obras completas del Padre Donostia : Cancionero vasco*, Volume 6 - Volume 9, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1994, XXXVIII-2250 p. [Publication de ses œuvres complètes à titre posthume].

¹¹⁵ AZKUE Resurrección María (de), *Cancionero popular vasco*, Bilbao, Euskaltzaindia, 1990, 1065 p. (2 volumes).

eu sur les transcriptions à notre disposition aujourd'hui. De plus, comme le signale Béla Bartók¹¹⁶, « les premiers folkloristes ne pouvaient obtenir de résultat satisfaisant au point de vue scientifique. Il leur manquait en effet un instrument essentiel : le phonographe. » Les techniques de collecte et d'enregistrement ont très largement modifié la tâche de l'ethnomusicologue depuis les années 1960 : « ils [les collectionneurs] peuvent ainsi donner la reproduction la plus fidèle possible, *l'instantané* de chaque mélodie¹¹⁷. » Enfin, avec l'informatique, les années 1980-1990 nous donnent une série d'outils d'analyse objective du signal sonore. Les auteurs cités n'ont donc pas pu confirmer ou infirmer les caractéristiques musicales repérées grâce à l'écoute auditive, notamment du point de vue de la hauteur.

Enfin, d'autres auteurs plus contemporains sont à signaler pour leur apport considérable dans la littérature musicale basque. Pourtant, soit le sujet d'étude ne concerne pas directement notre propos, soit le chant basque est abordé encore une fois sous un aspect autre que musical. José Antonio Arana Martija publie en 1976 un ouvrage majeur nommé *Música Vasca*¹¹⁸. La plus grande partie du livre retrace l'Histoire de la musique basque instrumentale tandis que la partie consacrée au *chant populaire* ne comporte ni transcriptions ni enregistrements appuyant son analyse. Celui-ci reprend en grande partie les hypothèses de ses prédécesseurs sans les actualiser ou les critiquer. En 2001, Peio Etcheverry-Ainchart et Colette Larraburu publient un ouvrage sur le rock basque¹¹⁹ où le premier chapitre est consacré à la chanson basque, ou plutôt à l'*histoire* de la chanson basque. Natalie Morel Borotra, musicologue, s'intéresse particulièrement à l'*opéra basque*¹²⁰, même si sa thèse – éditée en 2003 – aborde de manière intéressante la notion de folklore, ceci dans une approche plutôt historique. Angélique Fulin publie en 2005 un ouvrage intitulé *Matalaz*¹²¹, compte-rendu d'ateliers où la pratique *collective* du chant en Soule mêle recherche, tradition et création. Enfin, les ouvrages de Denis Laborde – dont le plus ancien consacré à notre sujet date de 1992¹²² – suscitent un intérêt particulier : son point de vue a véritablement été utilisé comme point de départ à la

¹¹⁶ BARTÓK Béla, 'Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ?', in *Bartók sa vie, son œuvre*, Budapest, Corvina, Szabolcsi Bence, 1956, pp. 164-183.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ ARANA MARTIJA José Antonio, *Música vasca*, 1/ San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1976, 352 p. 2/ Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaina, 1987, 424 p.

¹¹⁹ ETCHEVERRY-AINCHART Peio ; LARRABURU Colette, *Euskal rock'n roll. Histoire du rock basque*, Biarritz, Atlantica, 2001, 330 p. [Édition bilingue, français/basque].

¹²⁰ MOREL BOROTRA Natalie, *L'opéra basque (1884-1937)*, St-Etienne-de-Baïgorry, Izpegui, 2003, 450 p.

¹²¹ FULIN Angélique ; Tehenta, *MATALAZ. Le chant basque hier et aujourd'hui. Euskal kantua atzo eta egun*, Gotein-Libarrenx, Abotia, 2005, 213 p.

¹²² LABORDE Denis, 'L'invention d'une tradition...', *op. cit.*, pp.180-189.

formulation de notre problématique. Pourtant, sa thèse, publiée en 2005, étudie essentiellement les improvisations chantées au Pays Basque¹²³. Les autres ouvrages abordent différentes problématiques autour du chant basque d'un point de vue essentiellement sociologique, et l'analyse musicologique à proprement parler reste donc succincte.

Ainsi, notre étude peut avoir un double intérêt : proposer une nouvelle analyse musicologique du chant basque grâce à des outils d'analyse plus modernes, ceci sur un corpus s'étalant sur quasiment un siècle, à savoir de la fin du XIX^{ème} siècle à la fin du XX^{ème} siècle. Comme nous l'avons précisé dans notre introduction, plusieurs questions émergent alors de cette proposition :

Les sources musicales et outils d'analyse à notre disposition nous permettent-ils de confirmer ou d'infirmer les hypothèses formulées par les musicologues tout au long du XX^{ème} siècle ? Ces auteurs attribuant souvent une spécificité à la musique basque, pouvons-nous en effet dégager des caractéristiques musicales particulières à cette pratique ? Malgré les mutations observables tout au long du XX^{ème} siècle, peut-on repérer des constantes du point de vue musical ?

Pour répondre à ces questions, nous posons des bornes historiques tout au long du XX^{ème} siècle, où sont comparées de manière synchronique sources écrites (sur le) et sources sonores (de) chant basque (choisies au préalable¹²⁴). A travers ce rapprochement entre des écrits et des enregistrements correspondants à ces écrits (d'un point de vue historique), nous souhaitons observer en quoi les caractéristiques musicales attribuées au chant basque peuvent être en lien avec le contexte d'écriture de l'ouvrage / article, et donc de nuancer les descriptions à la lumière de nouvelles analyses. Un article de Pierre Bidart et Alain Darré¹²⁵ relie les pratiques vocales au Pays Basque au contexte social, ce qui nous apparaît effectivement très pertinent car à chaque objectif de *faire vivre le chant basque* correspondra un *chant basque*. D'autre part, ce travail nous permet de proposer une analyse diachronique des différents corpus

¹²³ LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant...*, op. cit., 349 p.

¹²⁴ I. 2 Choix du corpus.

¹²⁵ BIDART Pierre ; DARRE Alain, 'Musique et chant en Pays Basque contemporain ou les tribulations d'une quête identitaire', in DARRE Alain (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, pp. 169-186.

(écrit/oral) choisis dans notre étude, ceci afin d'observer quelles sont les caractéristiques communes qui se dégagent de l'ensemble.

La plupart des musicologues ayant rédigé des ouvrages sur le chant basque insistent sur ses spécificités, ses traits caractéristiques au milieu d'autres pratiques musicales. Or, nous formulons l'hypothèse que les caractéristiques musicales attribuées au chant basque tout au long du XX^{ème} siècle ne sont pas toutes pertinentes, que ce soit dans les termes employés ou dans la conception même de la musique. En effet, les musicologues parlent notamment de la présence de « quarts de tons » dans le chant basque ou insistent sur la récurrence d'une alternance de carrures métriques régulières, deux observations que nous souhaitons réfuter. De plus, ces attributions doivent faire l'objet de précautions en conservant un caractère potentiel et non obligatoire, ceci afin de donner la possibilité à la pratique de se modifier (comme tel est déjà le cas actuellement¹²⁶). Pourtant, et tout en conservant ce cadre, nous postulons qu'il existe dans le chant basque, non des caractéristiques musicales spécifiques, mais des « indices » musicaux susceptibles de retenir notre attention, notamment du point de vue de la hauteur.

Nous sommes consciente du caractère unique de chaque prestation chantée et de la difficulté à prendre l'enregistrement comme reflet systématique d'une pratique ou même d'un chanteur. De plus, nos conclusions dépendent assurément du choix des sources écrites et orales observées, et du fait que les enregistrements à notre disposition ne représentent peut-être qu'un échantillon de ce qui se faisait à ces différentes périodes historiques. Cependant, en comparant ce qui est écrit et ce qui est entendu à différentes bornes historiques posées de la fin du XIX^{ème} siècle à la fin du XX^{ème} siècle, nous pourrions dresser d'une façon nouvelle une description musicale, non de « ce qu'est¹²⁷ » le chant basque, mais de ce que « peut être » le chant basque.

¹²⁶ LABORDE Denis, 'D'Iztueta à Negu Gorriak...', *op. cit.*, pp. 27-34.

¹²⁷ Nous reprenons ici les termes de Denis Laborde. *Ibid.*, p. 32.

I. 2. Choix du corpus

I. 2. 1. Objectif

Dans une perspective de comparaison diachronique et synchronique de sources écrites et orales sur le chant basque, les archives audio à notre disposition ont déterminé le point de départ de notre étude – les plus anciennes sources sonores sont datées de 1900. Les bornes historiques suivantes ont été choisies en fonction de trois critères principaux : la présence d’archives sonores, la pertinence d’écrits sur le *chant basque* ainsi qu’une certaine homogénéité dans la distance temporelle entre chaque borne. Nous avons donc sélectionné et examiné un échantillon d’ouvrages traitant du chant (de la chanson) basque, sur un siècle (environ 1900-2000). Nous avons ensuite analysé de deux à trois chants de la même période au regard des commentaires exposés par les auteurs contemporains.

I. 2. 2. Le choix des bornes historiques

Les bornes historiques choisies sont :

- 1897 - 1900

Les premières sources sonores à notre disposition datent de 1900¹²⁸. Elles semblent être les plus anciennes en langue basque française. Elles proviennent de la collecte du Docteur Léon Azoulay, missionné par la Société d'Anthropologie de Paris¹²⁹, à l’occasion de l’exposition universelle de Paris. Il s’agit du point de départ de notre étude.

¹²⁸ Ces documents nous ont été confiés par le Centre de Recherche en Ethnomusicologie de Paris.

¹²⁹ AZOULAY Léon, ‘Le Musée phonographique de la Société d'Anthropologie’, in *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, Paris, V^e Série, Tome 2, 1901, pp. 327.

A cette même époque, la conférence prononcée par le compositeur français Charles Bordes – à l’occasion du Congrès de la Tradition basque (tenu à Saint-Jean-de-Luz en 1897) – est publiée sous le titre *La musique populaire des Basques* dans l’ouvrage collectif *La Tradition au Pays Basque*¹³⁰. Il s’agit, selon certains, de la première étude musicologique sur le *chant basque*¹³¹.

- 1913 - 1918

En 1913, Rudolf Trebitsch réalise quelques enregistrements de langue et de musique basques des deux côtés de la frontière, ceci dans le cadre d’une enquête linguistique pour le Musée de Vienne¹³².

Au même moment, Resurrección María de Azkue et le Père Donostia participent au concours de collecte de chants organisé par les quatre provinces du Pays Basque espagnol. Des conférences et des écrits émergent peu à peu de leur travail, sur une période historique relativement grande pour ce qui concerne le Père Donostia¹³³. Après avoir remporté le concours avec plus de deux mille mélodies notées, R. M. de Azkue prononce deux conférences sur la musique populaire basque en 1918¹³⁴, que nous avons choisi d’analyser ici.

- 1927 - 1928

En 1927, Pathé édite un disque des Archives de la Parole¹³⁵ – devenues la même année Musée de la Parole et du Geste – qui contient de la parole et du chant en basque souletin. A cette époque-là, c’est Hubert Pernot, helléniste de formation, qui réalise les premières enquêtes sur le *folklore musical* du domaine français notamment, au sein de l’Université de la Sorbonne.

¹³⁰ BOUCHER Gustave (dir.), *La tradition au Pays Basque*, Paris, Aux bureaux de la tradition nationale, 1899, 598 p.

¹³¹ MOREL BOROTRA Natalie, ‘Qu’est-ce que « le chant basque » ?...’, *op. cit.*

¹³² Les archives originales sont conservées au Musée de Vienne. URL : <http://www.eresbil.com/web/tema-discograficas/Pagina.aspx?moduleID=1777>. Les enregistrements nous ont été confiés par le Centre d’Archives Musicales de Eresbil à Errenteria. Une édition de ces archives a été réalisée en 2003 : ‘The Collections of Rudolf Trebitsch. Basque recordings 1913’ [Enregistrement sonore], Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences. The Complete Historical Collections 1899-1950 ; Series 5/3, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 2003, 2 disques (CD-DA : 65 min., 3 seg. ; 70 min., 42 seg.) + 1 disque (CD-ROM, 133 p.) + 1 livre, 71 p.

¹³³ Nous étudierons le point de vue du Père Donostia au regard d’autres auteurs, dans les bornes historiques suivantes.

¹³⁴ AZKUE Resurrección María (de), ‘Música popular vasca’, in *Cancionero popular vasco, edición manual, sin acompañamiento*, 1/ Barcelone, 1922-1923 ; 3/ Bilbao, Euskaltzaindia, 1990, Tome 1, pp. 5-26. AZKUE Resurrección María (de), ‘La música popular vasca y la griega’, in *Cancionero popular vasco, edición manual, sin acompañamiento*, 1/ Barcelone, 1922-1923 ; 3/ Bilbao, Euskaltzaindia, 1990, Tome 1, pp. 27-53.

¹³⁵ Ces documents nous ont été confiés par la Bibliothèque Nationale de France.

Rodney (Alexander) Gallop, diplomate anglais, s'intéresse de près à la langue, aux coutumes et traditions basques. Avant d'éditer à Londres un ouvrage général sur le Pays Basque intitulé *The Book of the Basques*¹³⁶, il publie deux articles à Bayonne en 1927 et 1928 sur la *chanson populaire basque*¹³⁷.

- 1947

En 1947, Claudie Marcel-Dubois¹³⁸ (avec l'aide de Marie-Marguerite Pichonnet-Andral) réalisent une enquête ethnologique de terrain au Pays Basque français¹³⁹ au nom du Musée des Arts et Traditions Populaires de Paris¹⁴⁰. Elles sont d'un apport considérable pour la recherche ethnomusicologique pour la quantité d'items collectés (environ deux cents) et la qualité des enregistrements.

La même année paraît à Paris aux éditions Edimpress l'ouvrage de Jean Ithurriague intitulé *Un peuple qui chante, les Basques*¹⁴¹. Ce titre sera réutilisé par la suite dans la plupart des articles traitant du chant basque, faisant référence au chant comme marqueur identitaire basque. Dans ce livre, Jean Ithurriague affirme l'existence de « quarts de tons » dans le chant basque. C'est pourquoi il nous semblait intéressant de le choisir pour cette étude. De plus, peu d'ouvrages sont publiés sur le chant basque à cette époque-là.

- 1960 - 1970

Ximun Haran collecte de 1950 à 1960 de nombreux chants basques, notamment en Soule¹⁴². Bien que ces enregistrements semblent proches du fonds de 1947, les personnes enregistrées

¹³⁶ GALLOP Rodney Alexander, *A Book of the Basques*, Londres, Macmillan, 1930, 294 p.

¹³⁷ GALLOP Rodney Alexander, 'Rythme et mesure...', *op. cit.*, pp. 213-228. GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque', *Bulletin du Musée Basque*, n° 8, Bayonne, Association des Amis du Musée Basque, 1928, pp. 1-25.

¹³⁸ Fondatrice du "service d'ethnographie musicale" devenu dans les années 1950 "département d'ethnomusicologie" et appelé aujourd'hui "département de la musique" du futur Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

¹³⁹ MARCEL-DUBOIS Claudie, 'La musique au Pays Basque Français avec audition de disques enregistrés en 1947', in *VII^{ème} Congrès d'Etudes Basques (7. 1948. Biarritz)*, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 2003, pp. 21-25.

¹⁴⁰ Ces documents nous ont été confiés par le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée et sont consultables actuellement au Pole Archives de Bayonne. Une version en ligne de certains enregistrements est également disponible sur le site des Archives Internationales de Musique Populaire (AIMP) de Genève, fondées au Musée d'ethnographie en 1944 par l'ethnomusicologue roumain Constantin Brailoiu : http://www.ville-ge.ch/meg/public_ph.php?id=HR627-1/1..

¹⁴¹ ITHURRIAGUE Jean, *op. cit.*

¹⁴² Numérisées par Marcel Bedaxagar dans le cadre du projet « Collectage – Archivage – Transmission » initié dans les années 1980, ces archives sonores sont actuellement conservées et intégrées au fonds sonore de Sù Azia, association située à Mauléon (province basque de Soule).

semblent appartenir à deux générations différentes (l'espace temps paraît donc plus large). Il s'agit d'un fonds très précieux tant par sa qualité d'enregistrement que par la richesse des timbres vocaux, des tournures mélodiques ou modes musicaux observables.

Pour cette borne historique, nous avons choisi un ouvrage de Pierre Navarre¹⁴³ qui nous a paru important, notamment pour les mutations qu'il décrit entre ce qu'il appelle *chanson basque* et *Nouvelle Chanson Basque*. Nous sommes à une période de transition tant au niveau politique qu'au niveau des pratiques chantées. Peu d'auteurs semblent s'intéresser au chant basque du point de vue musical à cette époque-là.

- 1983 - 1990

A la fin des années 1980, un projet nommé « Collectage - Archivage - Transmission du chant souletin » voit le jour en Soule – la plus petite province basque (16 000 habitants) – dans la mouvance d'un projet de développement local. Dans ce cadre, Marcel Bedaxagar collecte environ quatre cents heures d'enregistrements (enquêtes de terrain, numérisation de fonds extérieurs mis à disposition de l'association Sù Azia). A notre connaissance, il s'agit du plus grand fonds d'archives sonores au Pays Basque français, consacré en grande partie au chant basque. Il a été le point de départ de nos recherches sur les fonds sonores.

José Antonio Arana Martija, considéré comme un des plus grands musicologues basques du XX^{ème} siècle, publie en 1976 un ouvrage intitulé *Música vasca*¹⁴⁴ consacré à l'Histoire de la musique basque. Quelques années plus tard, il écrit dans l'ouvrage collectif *Etre basque* (1983) un article consacré aux caractéristiques musicales de la musique basque¹⁴⁵ que sont pour lui la mélodie, le rythme ou la *tonalité* par exemple¹⁴⁶, article que nous avons choisi d'analyser dans notre étude.

¹⁴³ NAVARRE Pierre, *op. cit.*

¹⁴⁴ ARANA MARTIJA José Antonio, *Música vasca*, *op. cit.*

¹⁴⁵ ARANA MARTIJA José Antonio, 'La musique basque', *op. cit.*

¹⁴⁶ Des éléments de cette étude seront repris dans sa monographie.

I. 2. 3. Le choix du corpus sonore

Notre travail de recherche repose essentiellement sur l'*analyse comparée* de ce qui est écrit et ce qui est entendu sur le chant basque. Cela est possible car nous avons eu accès à de nombreux fonds sonores, pour la plupart non édités¹⁴⁷. Or, un classement des données a été indispensable afin de pouvoir décrire chaque item sonore, de le situer dans un organigramme hiérarchique, et de choisir le corpus analysé dans cette étude. Rappelons-nous le titre de l'ouvrage collectif dirigé par Denis Laborde : *Repérer, enquêter, analyser, conserver, ... Tout un monde de musiques*¹⁴⁸. Deux étapes de travail ont donc été nécessaires : la création d'une base de données et la détermination des critères de choix du corpus sonore afin de répondre à nos hypothèses.

I. 2. 3. 1. **Création d'une base de données pour la classification et la description du corpus sonore**

Notre corpus sonore est constitué essentiellement d'archives sonores, soit des documents réalisés dans le but de créer un matériau documentaire et non un produit commercial. L'archive sonore est d'ailleurs unique, c'est-à-dire qu'il n'existe qu'un seul document original. Il revient alors aux phonothèques ou centres de documentation¹⁴⁹ de rassembler, répertorier, réaliser des copies de consultation et d'archivage pour assurer la conservation et la mise à disposition de ces documents au public¹⁵⁰. Dans notre étude, nous avons utilisé des archives sonores ainsi que des documents édités. Dans les deux cas, ces sources font souvent l'objet de restrictions quant à leur utilisation. Nous ne sommes donc pas en mesure de diffuser librement tous les enregistrements utilisés dans notre étude. De plus, le plus souvent, ces archives n'ont pas fait l'objet d'un travail analytique du point de vue musical.

¹⁴⁷ Seuls les enregistrements de 1913 de Rudolf Trebitsch ont fait l'objet d'une publication.

¹⁴⁸ LABORDE Denis (dir.), *Repérer, enquêter, analyser, conserver, ... Tout un monde de musiques*, Paris, L'Harmattan, 1996, 180 p.

¹⁴⁹ LODDO Daniel, BOUTHILLIER Robert, *Les centres d'archives sonores en France : besoins et projets*, Rapport d'étude présenté à la Mission du Patrimoine Ethnologique, Éditions Modal, CORDAE/La Talvera, Septembre 1998.

¹⁵⁰ Commission documentation Midi-Pyrénées [Archives départementales du Lot (Cahors) – La Talvera (Cordes) – Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées (Toulouse)], *Fonds d'archives sonores consultables en Midi-Pyrénées*, octobre 2007. BONNEMASON Bénédicte, GINOUVÈS Véronique, PÉRENNOU Véronique, *Guide d'analyse documentaire du son inédit pour la mise en place d'une banque de données*, Parthenay, MODAL/AFAS, 2001, 186 p. LODDO Daniel ; BOUTHILLIER Robert, *Les archives sonores en France*, Saint-Jouin-de-Milly, Modal, 2000, 124 p. [Coll. Modal-Poche]

Nous avons donc créé une base de données sur File Maker Pro¹⁵¹, qui nous a permis la description, la classification et la comparaison des documents sonores à notre disposition¹⁵².

Dans un premier temps, nous avons fait l'inventaire des besoins en fonction du (des) fonds traité(s). Nous nous sommes servie des banques de données existantes ainsi que de l'ouvrage de Bénédicte Bonnemason, Véronique Ginouvès et Véronique Pérennou¹⁵³ pour choisir les champs pertinents pour notre travail. Nous avons également demandé l'avis des différents créateurs et utilisateurs de ce type de banque de données (son inédit) afin de comprendre réellement l'utilité, dans notre domaine, de chaque proposition, et d'adapter les différents outils à nos besoins. La hiérarchisation des données – mêlée à une grande liberté d'écriture et de configuration proposées par File Maker Pro – a permis la création d'une base de données réutilisable pour plusieurs fonds ou corpus sonores.

Nous distinguons dans cette banque de données sept tables¹⁵⁴ : corpus, fonds, supports originaux, document, item, chants, personne, que nous allons brièvement définir, en insistant sur la relation qu'elles entretiennent entre elles.

- Nous travaillons ici sur un **corpus** que nous avons nommé *Thèse de doctorat*. Il regroupe tous les enregistrements sonores que nous avons étudiés.
- Un corpus peut comprendre plusieurs **fonds**. Chaque fonds est le fait d'une personne physique ou morale qui produit ou rassemble des documents et/ou des objets dans le cadre de son action (passion, recherche, métier, sauvegarde patrimoniale, etc.). En règle générale, les personnes qui constituent un fonds sont des particuliers (étudiants,

¹⁵¹ Nous avons bénéficié en 2007 d'une assistance personnalisée individuelle à l'atelier informatique de l'Université de Toulouse le Mirail, afin de mettre en place une base de données pour l'archivage de sons inédits. Cette banque de données a été créée avec l'aide de Marie-Laure Maraval (Université de Toulouse le Mirail – Entreprise Sygne), dans le cadre du doctorat et de notre emploi au sein de l'association Sù Azia (Mauléon, 64), emploi financé par le Conseil Général des Pyrénées-Atlantiques, la Communauté de Communes de Soule et l'Institut Culturel Basque.

¹⁵² Nous remercions : le Centre de Recherche en Ethnomusicologie (Aude Julien-Da Cruz Lima et Joséphine Simonnot), le Centre d'archives musicales basques Eresbil (Jon Bagües), la Bibliothèque nationale de France (Pascal Cordereix), le Musée des Arts et Traditions Populaires ou futur Mucem (Marie-Barbara Le Gonidec), le Pôle d'archives de Bayonne et du Pays-Basque (Garcia-Larrache Tere), Ximun Haran et l'association Sù Azia.

¹⁵³ BONNEMASON, Bénédicte ; GINOUVÈS, Véronique ; PÉRENNOU, Véronique, *op. cit.*

¹⁵⁴ Les tables sont visibles dans les annexes. (Annexe B3 : Base de données utilisée pour le classement des archives sonores).

chercheurs, passionnés, etc.) ou des organismes (associations, radios privées, musées, etc.)¹⁵⁵. Dans notre étude, chaque borne historique correspond à un fonds.

- Chaque fonds est constitué d'un nombre x de DAT, cassettes, disques, etc. Nous parlons ici de **supports originaux** car des copies peuvent être réalisées.
- Chaque support original peut contenir un, plusieurs, ou une partie d'un **document**, c'est-à-dire une entité ethnographique (un concert, une émission de radio, etc.).
- Nous pouvons diviser un document en plusieurs **items** (plus petite unité), ce qui correspond par exemple à un chant (item) dans un concert (document).

Le travail de création puis d'utilisation de la base de données nous a permis d'analyser les enregistrements sous divers angles (effectif, type de formation instrumentale ou vocale, année d'enregistrement, etc.) afin de répondre au mieux à leur classement au milieu des autres sources sonores. L'analyse va au-delà de l'objet lui-même pour le placer au milieu de tous les autres. Cette comparaison systématique (confrontation, classement, statistiques,...) permet également une connaissance plus approfondie du matériau sélectionné. C'est ce qui nous a permis de choisir les items répondant au mieux à notre problématique.

I. 2. 3. 2. Les critères de choix du corpus sonore

Dans l'ensemble des enregistrements à notre disposition, nous avons défini des critères de choix qui sont directement dépendants de la problématique choisie, de la façon dont nous voulons la traiter, et du temps imparti pour le faire.

☞ Le choix d'un terrain : le Pays Basque français

La délimitation géographique du terrain est primordiale dès le début des recherches. Ce choix dépend lui aussi de critères quantitatifs, qualitatifs, et esthétiques. Dans le cadre de nos recherches, il était difficilement envisageable de repérer les archives sonores concernant l'ensemble du territoire Pays Basque. De plus, des différences culturelles, linguistiques et

¹⁵⁵ Commission documentation Midi-Pyrénées [Archives départementales du Lot (Cahors) – La Talvera (Cordes) – Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées (Toulouse)], *Fonds d'archives sonores consultables en Midi-Pyrénées*, octobre 2007.

historiques dues à la position géographique peuvent influencer sur la difficulté à comparer et donc à analyser les différents matériaux recueillis. Nous avons donc choisi de nous intéresser au Pays Basque français, où le chant monodique *a capella* a été et reste encore très présent. Tous les chants choisis sont donc considérés comme étant « basque français ».

☞ **Le chant monodique *a capella***

De nombreux auteurs considèrent le chant basque à une seule voix, sans accompagnement musical, comme *traditionnel*¹⁵⁶. De plus, le chant monodique *a capella* est présent sur tous les territoires du monde. Il a été choisi car il s'agit de la seule forme chantée enregistrée de 1900 à nos jours, la forme polyphonique et le chant accompagné n'apparaissant qu'en 1947¹⁵⁷. Enfin, même si nous savons que les moyens techniques actuels nous permettent d'analyser de plus en plus précisément des enregistrements présentant des signaux différents, les analyses musicales et acoustiques n'en seront que plus fines.

☞ **Le choix des interprètes masculins**

Les archives sonores les plus anciennes que nous ayons datent de 1900. En ce qui concerne le Pays Basque français, seuls des hommes ont été enregistrés. Or, hommes et femmes ont au Pays Basque des façons très différentes de chanter, d'appréhender le chant. Il suffit de voir comment Angélique Fulin décrit le groupe de chanteuses Tehenta en Soule :

« Tehenta chante comme chantaient hier les bergers, tout simplement, parce que cela fait partie de leur vie. Mais elles ne chantent pas comme les bergers, parce que ce sont des femmes, qu'elles n'ont pas ce sens très masculin de la puissance et de la voix qu'on pousse pour séduire. Elles sont capables d'avoir des voix puissantes, d'être puissantes, non de paraître puissantes¹⁵⁸. »

En conséquence et pour des raisons de comparaison, nous avons choisi pour les périodes historiques suivantes un corpus exclusivement masculin.

¹⁵⁶ LABORDE Denis, 'L'invention d'une tradition...', *op. cit.*, p. 185. LERCHUNDI Père Gabriel, *op. cit.*, p. 668.

¹⁵⁷ Cf. enregistrements à notre disposition (Pays Basque français).

¹⁵⁸ FULIN Angélique ; Tehenta, *op. cit.*, p. 205.

☞ Le choix quantitatif

Dans le cadre d'une mise en abîme de plusieurs enregistrements sur des périodes historiques différentes, le choix quantitatif est fonction également de ce qui existe : la quantité d'archives sonores de chant basque varie et augmente au fur et à mesure des années.

Dans cette étude, pour des raisons d'homogénéité entre les différentes couches historiques, notre choix s'est fixé sur un corpus de deux ou trois chants par période.

☞ Le choix qualitatif

En ce qui concerne la qualité de l'enregistrement, elle est proportionnelle à toutes les possibilités d'analyse offertes. Une qualité médiocre restreint les possibilités d'analyse acoustique par exemple, la perception des sons est plus difficile et l'analyse moins fine. Dans notre cas, la qualité d'écoute est en grande partie liée à l'année de l'enregistrement et donc au matériel utilisé pour la collecte, la sauvegarde et la conservation. Pourtant, nous n'avons pas eu le choix de ce point de vue. Il n'existe d'autres fonds sonores que ceux choisis pour notre étude qu'à partir de années 1980¹⁵⁹.

☞ Le choix linguistique

Il existe au Pays Basque un chant sans paroles nommé « *Basa Ahaide* », qui est souvent traduit par *chant sauvage*. Celui-ci est considéré comme très ancien et reste très libre dans son interprétation, son rythme, son mètre. Les interprètes utilisent en général les syllabes *tra* et *la*, avec le *tra* utilisé en début de phrase et une succession de *la* pour la suite, et imitent le vol des oiseaux¹⁶⁰. Ce chant a surtout été collecté dans la province située le plus à l'Est, la Soule, plus rurale et montagnaise, et qui reste encore aujourd'hui très riche de culture, d'art, et de tradition. Pourtant, les « *Basa Ahaide* » n'ont été enregistrés pour la première fois qu'en 1960, la comparaison sur un siècle n'est donc pas envisageable pour cette étude. Nous avons donc

¹⁵⁹ Nous pouvons citer par exemple les radios d'expression basque, l'association Oxtikenia de St Pée-sur-Nivelle ou le Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne.

¹⁶⁰ « *Kantuketan erakusketan entzuten ahal diren kantuei buruzko azalpenak – Commentaires relatifs aux chants proposés à l'écoute au sein de l'exposition Kantuketan* », Institut Culturel Basque, 2001. Voir également le Site Internet de l'Espace Culturel des Grottes d'Isturitz et Oxocelhaya : <http://www.grottes-isturitz-espaceculturel.com/article-txori-kantuak-chants-d-oiseaux-74759953.html>, consulté le 16 mai 2012.

souhaité écarter cette expression du chant basque pour le moment : celle-ci mérite une attention toute particulière et nous espérons donc y travailler prochainement.

☞ Conclusion partielle

Les corpus des années 1900 et 1927, relativement petits, ont été pris dans leur intégralité.

Les corpus des années 1947 et 1960 sont particulièrement riches de chants monodiques, *a capella*, soit en lien direct avec notre sujet. Nous avons remarqué de nombreux éléments appartenant à un contexte considéré comme plus ancien : « musique modale, profil mélodique complexe, d'apparence non tempérée¹⁶¹ ».

Le corpus des années 1990 comporte de nombreux chants appartenant à un contexte général plus moderne¹⁶¹ : musique *tonale*, évoluant sur des hauteurs répondant au tempérament égal. Beaucoup de chants sont accompagnés à la guitare, d'autres par des instruments de musique amplifiée : nous sommes au cœur de deux courants musicaux très importants au Pays Basque : la Nouvelle Chanson basque¹⁶² et le rock basque¹⁶³.

Notre corpus final est constitué de chants solistes *a capella* enregistrés sur le territoire basque français. Ils ont été collectés entre 1900 et 1990, sont en langue basque et interprétés exclusivement par des hommes. Ils ont été sélectionnés en fonction de la typologie décrite ci-dessus et sont directement en lien avec l'hypothèse posée. En effet, nous ne pouvons négliger par exemple l'emploi fréquent de gammes répondant au tempérament égal, du fait de la généralisation d'un enseignement « officiel » de type orphéon, école de musique, etc. ou de la familiarisation avec des musiques *tempérées* (harmonium à l'église, accordéon, musiques entendues dans divers médias). Pourtant, nous avons choisi de privilégier des chants où les hauteurs ou modes semblaient se dégager du tempérament égal, afin de répondre notamment aux hypothèses de « quarts de tons » postulées par divers auteurs.

¹⁶¹ Nous reprenons les mots de Charles Bordes en 1897. BORDES Charles, 'La musique populaire...', *op. cit.*, pp. 295-358.

¹⁶² ITZAINA Mixel, *Mixel Labéguerie, kantu berritzaile eta politika gizona*, Donostia, Elkarlanean, 1999, 190 p. ORONOZ ANTIXORDOKI Belen, *op. cit.*

¹⁶³ A ce sujet, deux films documentaires sont à signaler : GRASSET Jean-Pierre, *Bat bi*,..., Baigorri, ZTK, 2011, (produit en 1998), 63 min. [Film documentaire produit en 1998] ZAPIRAIN Eriz, *Salda badago*, Orio Produktzioak, 2001, 65min. ; ainsi que l'ouvrage suivant : ETCHEVERRY-AINCHART Peio ; LARRABURU Colette, *op. cit.*

I. 3. Méthodologie de l'analyse musicale

Dans cette étude, nous proposons une analyse musicale d'un corpus sonore choisi selon des critères diachroniques – quinze chants enregistrés à différentes bornes historiques de 1900 à 1990 – et synchroniques – en lien avec quelques écrits musicaux de la même époque. Or, nous pensons que les méthodes d'analyse modernes et les moyens techniques à notre disposition aujourd'hui peuvent nous aider dans cette démarche. En un siècle, divers outils ont été mis en place pour l'étude des musiques de *tradition orale*, ceci dans le cadre de la naissance et du développement de l'ethnomusicologie. Nous allons donc nous intéresser ici aux outils utilisés pour l'étude de notre corpus sonore, à savoir la transcription et l'analyse acoustique, aux paramètres musicaux que nous avons souhaité observer lors de l'analyse, pour terminer par un préambule à la transcription, ou lexique, qui définit les signes utilisés lors de cette étape de travail.

I. 3. 1. Les outils utilisés pour l'analyse

I. 3. 1. 1. Difficultés de perception et choix de la transcription comme outil d'analyse

Nous reprenons dans ce chapitre des éléments tout à faits avérés. Cependant, nous devons situer notre propos au cœur d'une littérature générale sur la transcription, afin de justifier les deux orientations fondamentales de notre travail : la non prise en compte dans notre étude des recueils de chants basques en ce qui concerne l'analyse du corpus écrit, et l'importance accordée à notre propre transcription dans l'analyse du corpus sonore.

La transcription des données est très importante en ethnomusicologie¹⁶⁴. Or, une distinction terminologique entre deux représentations de la musique est signalée par Ter Ellington : la *notation* prescriptive (qui *prescrit* les sons que les musiciens sont appelés à produire) et la

¹⁶⁴ ELLINGSON Ter, 'Transcription', in MYERS Helen (dir.), *Ethnomusicology, an introduction* (vol. 1), Londres, MacMillan Press, 1992, p. 110.

transcription descriptive (sous-catégorie de la notation, sténographie d'une musique vivante)¹⁶⁵ :

« Although recognizing possible ambiguities in his description, Seeger introduced the distinction as that "between a blueprint of how a specific piece of music shall be made to sound and a report of how a specific performance of any music actually did sound"¹⁶⁶ ».

Analyser de la musique de tradition orale revient donc à transcrire une ou plusieurs entités musicales. Il s'agit de noter plus ou moins exactement – selon notre volonté et les moyens mis à notre disposition pour transcrire – différents paramètres de la musique. Comme le souligne Denis Laborde, « en permettant la fixation du chant dans l'espace graphique de la partition, l'écriture rend possible le retour en arrière, donc la comparaison et l'analyse¹⁶⁷ ». Elle permet d'avoir une *image globale*¹⁶⁸ d'un objet linéaire, qui se déroule dans le temps. L'analyse de notre corpus sonore ne pourra donc se faire qu'avec la réalisation d'une transcription.

Cependant, plusieurs difficultés sont à signaler dans le cadre de la mise à l'écrit – et donc de l'analyse¹⁶⁹ – des musiques de tradition orale, auxquelles les collecteurs ont été confrontés dès le XIX^{ème} siècle jusqu'à nos jours. Trois d'entre elles, considérées comme les phases successives de l'acte de transcrire, sont soulignées par Simha Arom :

- « La perception ou *décodification* du message ;
- Le "filtrage", c'est-à-dire la sélection – consciente ou non – des éléments ayant pour le transcripteur une *signification pertinente* et devant, à ce titre, être *inventoriés* et *codés*, afin d'en permettre l'étude ;

¹⁶⁵ ELLINGSON Ter, 'Notation', in MYERS Helen (dir.), *Ethnomusicology, an introduction* (vol. 1), Londres, MacMillan Press, 1992, p. 153.

¹⁶⁶ ELLINGSON Ter, 'Transcription', *op. cit.*, p. 111. Ter Ellington cite Seeger : SEEGER Charles, 'Prescriptive and Descriptive Music Writing', *Musical Quarterly*, n° 44/2, 1958, pp.184-195. « Bien qu'il admette de possibles ambiguïtés dans sa description, Seeger a avancé la distinction entre la façon dont le concepteur d'un morceau spécifique de musique a voulu qu'il résonne et l'interprétation spécifique obtenue lors de son exécution ».

¹⁶⁷ LABORDE Denis, 'L'invention d'une tradition...', *op. cit.*, p. 186.

¹⁶⁸ Nous empruntons ce syntagme à Simha Arom. AROM Simha, 'La transcription', in *La boîte à outils d'un ethnomusicologue, Textes réunis et présentés par Nathalie Fernando*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 255. Article original : AROM Simha, 'La trascrizione', in MAGRINI Tullia (dir.), *Universi sonori. Introduzione all'ethnomusicologia*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 69-93.

¹⁶⁹ « [...] transcription et analyse sont deux activités indissociables. » *Ibid.*, p. 255.

- La transcription proprement dite ou *recodification* du message, par la mise sur papier des éléments "filtrés", grâce à un système de signes graphiques.¹⁷⁰ »

En ce qui concerne la première phase, nous savons aujourd'hui que la *perception* influence le jugement – et donc l'analyse – d'une œuvre. Le domaine de l'audition (le fait d'entendre) est plus complexe qu'il n'y paraît. En effet, à la réception « mécanique » par l'oreille (externe, moyenne et interne) s'adjoint une réception par le cerveau du signal auditif, en somme un traitement cognitif¹⁷¹. Ainsi, l'écoute des sons comprend une réception et une interprétation de ceux-ci par le cerveau. L'interprétation est ici nommée *perception*. En tant que représentation du réel, celle-ci ne correspond pas forcément au signal émis par la source. Michèle Castellengo, en s'appuyant sur des idées de Scharf¹⁷², nous montre à quel point l'oreille, par l'intermédiaire du cerveau, peut transformer le signal reçu. Quand un auditeur entend de la musique, il se met dans une écoute dite *active*¹⁷³. À ce moment-là,

« le sujet met en place une *stratégie d'écoute prévisionnelle* pour adapter au mieux l'ensemble de la chaîne auditive au son suivant. D'où plusieurs modifications du système récepteur : adaptation de l'intensité à l'entrée de l'oreille moyenne ; ajustement de la sélectivité fréquentielle de l'oreille interne ; focalisation de l'écoute au niveau central, pour extraire du signal sonore global les parties significatives pour le sujet¹⁷⁴. »

Diverses transformations ont donc lieu tant au niveau de la perception de l'objet sonore qu'au niveau de son traitement par l'oreille. De ce fait, le transcripateur est susceptible d'orienter son attention vers tel ou tel paramètre du langage musical¹⁷⁵. Conscient ou non, il peut également transformer le signal reçu en fonction de ce qu'il est : nous relevons ce qui a du sens pour nous. Or, jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle, les collecteurs de musique de tradition orale n'étaient pas sensibilisés à ce phénomène, ce qui a sans doute engendré des différences très significatives entre signal reçu et transcription/description/analyse. Nous devons pour notre part être consciente des transformations liées à la perception lors de la description de notre

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 257.

¹⁷¹ BOTTE Marie-Claire, 'L'audition : système auditif, perception et organisation perceptive élémentaire', in BONNET C., GHIGLIONE R. & RICHARD J.-F. (Eds.), *Traité de psychologie cognitive, perception, action, langage*, Paris, Bordas, 1989, pp. 83-127.

¹⁷² SCHARF Bertram, 'Spectral specificity in auditory detection : the effect of listening on hearing', *Journal of the Acoustical Society of Japan*, 1989, 10, 6, pp. 309-317.

¹⁷³ Écoute *active* qu'elle oppose à l'écoute dite *passive* des bruits de l'environnement sonore quotidien.

¹⁷⁴ CASTELLENGO Michèle, 'La perception auditive des sons musicaux', in ZENATTI Arlette (dir.), *Psychologie de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 58.

¹⁷⁵ LABORDE Denis, 'D'Iztueta à Negu Gorriak...', *op. cit.*, p. 31.

corpus, même si nous ne pouvons les éviter. Cela nous permet de prendre des précautions dans les conclusions proposées. Or, ces considérations nous amènent directement à la deuxième phase décrite par Simha Arom.

D'une manière générale, nous pouvons dire que le collectage est le reflet de la *culture* de celui qui collecte. La transcription est un acte subjectif, une interprétation, qui reflèterait non seulement les conceptions et les préoccupations du transcripteur, mais, plus généralement encore, « son *attitude mentale face à une culture musicale* dont l'objet de sa transcription peut être une parcelle représentative¹⁷⁶ ». Certains des auteurs ayant travaillé sur la musique basque semblent sensibilisés à cette problématique. Rodney Gallop par exemple met en garde le musicien qui souhaiterait transcrire de la musique *populaire*. Selon lui, qui s'intéresse particulièrement au problème du rythme, un musicien est capable de « noter exactement la plupart des nuances de rythme [...] mais il faut d'abord qu'il se débarrasse de tout parti pris touchant la forme et la mesure¹⁷⁷ ». En somme, il doit se détacher des croyances en des règles que la musique savante lui a enseignées. Selon Marie-Marguerite Pichonnet-Andral, il serait signifiant de relever l'embarras des premiers investigateurs français (« issus de milieux cultivés ») « devant un matériel sonore qu'ils découvraient rebelle aux lois musicales officiellement reconnues et enseignées¹⁷⁸ ». Le transcripteur doit prendre conscience des différences qui apparaissent dans la forme, la conception du temps, ou les cheminements mélodiques. Il doit considérer l'œuvre le plus *objectivement* possible. Comme le signale Denis Laborde, nous avons souvent tendance à oublier la part d'arbitraire qui préside à toute transcription sous dictée, « en bref : on efface la situation interlocutoire qui a permis cette

¹⁷⁶ AROM Simha, 'La transcription', *op. cit.*, p. 257.

¹⁷⁷ GALLOP Rodney A., 'Rythme et mesure...', *op. cit.*, p. 218. Dans un article publié en 1936, le Père Donostia, en référence au travail fait par les folkloristes, insiste sur l'intérêt de recueillir tous les détails musicaux entendus : « le folkloriste ne doit pas mépriser le moindre détail d'une chanson qui lui tombe sous la main. [...] Un folkloriste musicien ne doit pas négliger d'entendre à plusieurs reprises une chanson connue. Qui sait les surprises qui l'attendent ! [...] Il doit se souvenir que chaque région a, pour ainsi dire, sa version. [...] Nous ne pouvons pas, par exemple, sous prétexte de purifier le langage, publier un document tant soit peu altéré. Encore moins altérer quelques notes de la mélodie, en modernisant, je suppose des gammes anciennes, et réciproquement ». Même s'il reconnaît que « l'écriture de la musique actuelle n'est pas aussi parfaite qu'on le voudrait pour transcrire tous ces détails. Par détails, il entend « certaines notes d'appui, sur lesquelles on commence à chanter, qui ne sont pas essentielles, ne constituent pas le corps de la mélodie, [...] quelques "grupetti" ou "itzuliak" (d'après eux) dont ils ornent les mélodies et qui sont fréquents, surtout dans la musique de *chistu* ; [...] à signaler aussi certaines notes *liquescentes* que l'on constate dans la façon de chanter de certains paysans. » DONOSTIA Padre José Antonio, 'Quelques observations sur la manière de recueillir les chansons populaires', *Gure Herria*, Juillet 1936, Bayonne, Éditions Gure herria, 1936, pp. 10-11.

¹⁷⁸ PICHONNET-ANDRAL Marie-Marguerite, 'Les mélodies traditionnelles françaises de structure archaïque', *Arts et Traditions Populaires*, année IX, n° 4, Strasbourg, Europea, octobre-décembre 1961, p. 289.

transcription et l'on oublie le projet du musicologue qui guide ses choix dans la dictée¹⁷⁹. » Dans le cadre de notre étude sur les écrits concernant le chant basque tout au long du XX^{ème} siècle (renvoi chapitre), nous insistons sur les objectifs des musicologues (contexte d'écriture de l'œuvre, éléments biographiques,...) afin de mieux comprendre les transcriptions et analyses proposées, et inversement (certains types de notations nous donnent des indications sur le projet du transcripteur). A notre tour, lors de l'analyse de notre corpus sonore (renvoi chapitre), nous expliquons avec clarté les critères de choix – directement en lien avec les hypothèses de travail – qui ont précédé nos transcriptions. Notre objectif étant de comparer ce qui est écrit sur le chant basque et ce que nous en entendons tout au long du XX^{ème} siècle, les éléments musicaux observés, et transcrits, vont être directement issus des paramètres musicaux traités par les musicologues étudiés. (Cf. renvoi).

La dernière phase de travail – soit la transcription proprement dite – est une étape tout aussi délicate puisque des codes doivent être trouvés (choisis) pour illustrer au mieux les sons entendus. Selon Udo Will, « la notation musicale occidentale s'étant créée et développée au sein même de cette musique, il est inévitable que des problèmes surgissent sitôt qu'elle est utilisée pour décrire certains aspects des musiques non-occidentales¹⁸⁰ ». En effet, ce système d'écriture est largement adapté à (puisque conçu pour) la musique savante. Pourtant, nous pensons que la difficulté de correspondance entre les codes graphiques à notre disposition et la réalité sonore n'est pas propre aux musiques non-occidentales mais plutôt à l'ensemble des musiques de tradition orale pour deux principales raisons : l'écriture n'est pas une étape incluse dans le processus de création et de pratique, et le langage musical n'est pas toujours le même (tempérament, mètre, mode). Pour répondre à ces difficultés, des efforts ont été menés dans le domaine de l'ethnomusicologie pour créer de nouveaux codes d'écriture musicale¹⁸¹. Il existe également des systèmes de représentation modernes et pertinents, adaptés au

¹⁷⁹ LABORDE Denis, 'D'Iztueta à Negu Gorriak...', *op. cit.*, p. 31.

¹⁸⁰ WILL Udo, 'La baguette magique de l'ethnomusicologue. Repenser la notation et l'analyse de la musique, in *Cahiers de musiques traditionnelles n° 12 : Noter la musique*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, 1999, p. 10. [Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian].

¹⁸¹ Denis Laborde, dans son article 'Sü Azia et le chant souletin', propose d'utiliser pour la transcription une représentation graphique qui complète les signes conventionnels de la notation musicale. [Code de représentation graphique suivant les recommandations de l'Equipe de recherche « Ethnomusicologie » du Musée national des ATP (Paris, 1972).] En ce qui concerne les paroles, il utilise à la fois une transcription orthographique et une transcription phonétique pour pouvoir englober le plus possible d'aspects du chant. LABORDE Denis, 'L'invention d'une tradition...', *op. cit.*, p. 187.

renouveau de la musique dite contemporaine du XX^{ème} siècle¹⁸². L'utilisation de signes inédits ou peu conventionnels requiert alors une légende explicative pour le lecteur. Pourtant, l'adéquation entre écrit et oral reste floue. Judit Frigyesi explique : cela serait dû à la contradiction entre la nature pluridimensionnelle de l'expérience orale – citons par exemple en ce qui concerne la langue la prononciation, le débit, l'intonation, la qualité vocale, les gestes, les mouvements corporels, etc. – et la nature unidimensionnelle de l'écrit¹⁸³. Toute personne souhaitant mettre à l'écrit un événement oral – et non plus seulement les musiques non occidentales ou de tradition orale – serait donc confrontée à cette problématique. Ajoutons à cela le procédé de transformation qui s'opère dans la chanson de tradition orale¹⁸⁴ : d'une manière générale, la variabilité propre aux musiques de tradition orale, ajouté au fait que toute production sonore est unique, amène le transcripateur à se retrouver face à des représentations sonores (et graphiques) multiples. Toutes ces considérations expliquent pourquoi une dernière tendance, rapportée notamment par Ugo Will, voit le jour. Après avoir été sidéré « par les contradictions flagrantes entre une compréhension claire des problèmes soulevés par l'emploi de la notation musicale occidentale à des fins analytiques, et l'adhésion obstinée de plusieurs auteurs à cette même méthode¹⁸⁵ », celui-ci choisit de suivre le concept retenu notamment par John Blacking¹⁸⁶ : une approche analytique de la musique sans transcription¹⁸⁷.

Or, si nous avons souhaité rappeler brièvement ces débats – aujourd'hui connus de tous – au sujet de la transcription, c'est avant tout afin d'expliquer deux orientations importantes de

¹⁸² Tout au long du XX^{ème} siècle, nombreux sont ceux qui tentent de proposer une nouvelle façon de représenter la musique : Georges Aperghis, Luciano Berio, Pierre Boulez, John Cage, György Ligeti, Steve Reich, Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, etc. ont pris soin d'adapter ou de créer des codes spécifiques correspondant au langage musical utilisé.

¹⁸³ FRIGYESI Judit, "Transcription de la pulsation, de la métrique et du "rythme libre"", in *Cahiers de musiques traditionnelles* n° 12 : *Noter la musique*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, 1999, pp. 70-71. [Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian].

¹⁸⁴ Selon Lerchundi, les airs subissent des additions ou des suppressions, des simplifications ou des complications du rythme : « leur temps d'évolution n'est pas clos : ils se transforment encore aujourd'hui, toujours en quête d'une forme plus réussie. [...] En sorte que les timbres populaires ne doivent jamais être considérés comme définitivement fixés. Il y aura toujours des versions locales : c'est là une nécessité du chant populaire. Et ce serait faire preuve d'étroitesse d'esprit et d'ignorance totale des lois du folklore musical que de vouloir imposer de force, pour chaque chant, une version unique, officielle. Un auteur de recueil noté doit savoir que la pratique du peuple déborde à chaque instant la notation musicale. Celle-ci n'a qu'une valeur provisoire et ne représente qu'un moment plus ou moins long de la trajectoire évolutive des mélodies populaires ». LERCHUNDI Père Gabriel, *op. cit.*, p. 658.

¹⁸⁵ WILL Udo, *op. cit.*, p. 11.

¹⁸⁶ FRIGYESI Judit, *op. cit.*, p. 70.

¹⁸⁷ WILL Udo, *op. cit.*, pp. 9-33.

notre travail, qui découlent de ces constatations. D'une part, nous ne pouvons négliger les difficultés rencontrées par les musicologues travaillant sur le chant basque tout au long du XX^{ème} siècle (transcription sous dictée, problèmes liés à la perception, référence volontaire ou non aux règles d'écriture de la musique savante, codes d'écriture inadaptés, etc.), ce qui a inévitablement une incidence sur leurs transcriptions – et donc sur leurs analyses. En l'absence d'enregistrement associé, nous ne souhaitons donc pas nous référer aux transcriptions publiées par les musicologues tout au long du XX^{ème} siècle : nous ne saurions interpréter les signes utilisés sans nous référer au matériau sonore lui-même. D'autre part, et en ce qui concerne l'analyse de notre corpus sonore, nous avons choisi d'accorder à la transcription un rôle important, parce qu'elle nous permet d'obtenir une image fixe et globale d'une œuvre sonore mobile et instantanée.

Dans ce cadre, nous nous devons d'expliquer quel type de partition nous proposons. Simha Arom définit trois types de transcription¹⁸⁸ :

La partition de type *étique*¹⁸⁹, la plus détaillée, qui tente d'être la plus fidèle possible, mais qui, surchargée, ne permet pas de « distinguer les éléments pertinents de ceux qui ne le sont pas¹⁹⁰ ». Pour Béla Bartók, ce type de transcription « était la façon privilégiée de pénétrer la structure de la pièce, d'apprendre à entendre la musique jusque dans ses moindres détails et à l'intérioriser¹⁹¹ ». Ce type de partition n'est plus préconisé aujourd'hui.

La partition de type *émique*, « qui constitue une étape nécessaire, voire indispensable, en vue de la caractérisation d'un répertoire musical », dégagerait les éléments pertinents. De plus, et « en vertu d'un *jugement culturel de pertinence*¹⁹² », le transcripteur pourrait s'autoriser la modification de certains paramètres jugés en dehors de la norme.

¹⁸⁸ AROM Simha, 'La transcription', *op. cit.*, pp. 261-262.

¹⁸⁹ Simha Arom définit la différence entre les deux termes *étique* (du suffixe de phon-*étique*) et *émique* (du suffixe de phon-*émique*) : « On les doit au linguiste américain Kenneth L. Pike, qui oppose les phénomènes *étiques*, ceux observés d'un point de vue externe – donc étrangers à une culture –, à la perspective interne, *émique*, qui ne retient que les faits qui sont pertinents pour celle-ci. AROM Simha, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue, Textes réunis et présentés par Nathalie Fernando*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 408.

¹⁹⁰ Simha Arom cite Bartók pour ce type de partition (sorte de transcription phonétique). AROM Simha, 'La transcription', *op. cit.*, p. 261.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 261.

¹⁹² *Ibid.*, p. 262.

La partition modélisée, ou « référence structurelle commune à toutes ses réalisations, par-delà l'ensemble des variations que chacune d'elle admet ».

Notre corpus sonore est transcrit dans des partitions dites *émiques*. La partition *modélisée*¹⁹³ peut servir à l'étude de la variabilité (ce que nous proposons pour l'un des chants analysés dans notre étude) ou à la comparaison de deux chants d'apparence similaire¹⁹⁴. Enfin, signalons que nos transcriptions sont accompagnées d'une légende des codes graphiques utilisés en complément des signes académiques (I. 3. 2 Protocole d'analyse musicale). L'utilisation du système d'écriture de la musique occidentale se justifie pour deux raisons principales : il n'existe pas de système graphique mieux adapté¹⁹⁵ selon nous, et ce système d'écriture permet au transcripteur et au lecteur de se référer à un modèle préexistant (et donc d'être lu aisément).

D'une manière générale, seuls apparaissent notés les éléments auxquels nous donnons un sens. Les éléments pertinents retenus pour notre étude peuvent être discutés : ils sont fonction des hypothèses posées et peuvent se distinguer de ce qui apparaît significatif pour les musiciens eux-mêmes ou pour d'autres chercheurs.

Ainsi, la partition doit être appréhendée comme un objet particulier. Il s'agit d'une représentation du *réel sonore* et non du *réel sonore* lui-même. Elle est le reflet de décisions prises par celui qui l'écrit et une image fixe d'un chant à caractère variable, en somme une analyse du chant. Or, cette mise à l'écrit – ou réduction graphique – implique « une série d'opérations préalables pour la discrimination des hauteurs (degrés de l'échelle), et la saisie de l'organisation temporelle (métrique et rythmique)¹⁹⁶ ». Les conclusions dépendront donc des choix effectués lors de cette première étape de travail. Lors de l'analyse de notre corpus sonore, le système d'écriture de la musique savante occidentale va nous servir de canevas, et sera complété par d'autres outils plus modernes, afin de se rapprocher au mieux de la réalité sonore. La transcription est pour nous indissociable de l'analyse.

¹⁹³ AROM Simha et VALLEJO Polo, 'De la réalisation au modèle dans les chants polyphoniques géorgien's, in *Création polyphonique et oralité*, Colloque International FABRICA, LLA CREATIS, Université de Toulouse le Mirail, 27 avril 2012.

¹⁹⁴ Cf. III. 2. 2. 4 Chant 11 : 'Orai banoazu herritik'.

¹⁹⁵ AROM Simha, 'La transcription', *op. cit.*, p. 257.

¹⁹⁶ AROM Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*. Volume 2, Paris, SELAF, 1985, p. 385.

I. 3. 1. 2. L'apport de l'acoustique dans l'étude des hauteurs

L'analyse des hauteurs tient une place très importante dans notre travail, le corpus écrit concernant le chant basque contenant diverses études ou constatations sur l'échelle, le mode, le tempérament, l'ambitus, etc. Nous devons donc situer la problématique du repérage des hauteurs dans un contexte plus général afin de signaler les difficultés rencontrées pour notre étude du corpus sonore. De plus, deux chants ont été accompagnés d'une analyse acoustique (*pitch*). Nous souhaitons donc donner quelques éléments théoriques à ce sujet pour expliquer notre choix. Malgré la précision apportée par l'analyse acoustique, rappelons que l'écoute restera le seul moyen de déterminer quel son est entendu.

Comme nous l'avons déjà précisé, nous avons aujourd'hui de nombreuses prises de conscience quant à ce que la perception influence le jugement – et donc l'analyse – d'une œuvre. Or, les problèmes liés à la perception sont particulièrement observables en ce qui concerne l'analyse des hauteurs dans un chant. Michèle Castellengo, en référence à un autre ouvrage¹⁹⁷, précise que l'identification des sons fait intervenir le contexte, et en tout premier lieu l'échelle musicale qui sert de référence. Des déviations mélodiques sont souvent repérées : déplacement des notes altérées par attraction mélodique, contraction des petits intervalles, modification de la grandeur des intervalles selon que la mélodie est ascendante ou descendante¹⁹⁸. « Autant d'écarts que nous apprécions pour leur expressivité mais que nous ignorons pour l'identification des hauteurs¹⁹⁹. » Tout cela serait en partie dû aux intentions expressives et musicales de l'exécutant. De plus, notre oreille occidentale *tempérée*²⁰⁰ considère la plus petite valeur intervallique comme étant le demi-ton : si quelqu'un chante un intervalle plus petit, notre oreille aura tendance à l'entendre au demi-ton supérieur ou inférieur. Bien entendu, les possibilités de distinction des intervalles varient en fonction des capacités et de l'entraînement de chacun. Mais, si nous ne nous plaçons pas dans une écoute attentive de celles-ci, en tentant de résoudre cette problématique, ce choix s'effectue

¹⁹⁷ Michèle Castellengo fait référence à : LEIPP Emile ; CASTELLENGO Michèle, 'Du diapason et de sa relativité', *La revue musicale*, 294, Paris, Nouvelle revue française, 1977, 39 p.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ CASTELLENGO Michèle, 'La perception auditive...', *op. cit.*, p. 76.

²⁰⁰ Référence au tempérament égal.

naturellement. Nous ne pouvons, n'ayant pas été formés pour les distinguer, classer ces intervalles autrement qu'en les considérant comme un peu (ou très) hauts ou bas.

En outre, en ce qui concerne le chant, une tendance naturelle à baisser – due à la détente, à la fatigue de la voix, ... – renforce cette idée. En effet, comment entend-on réellement le passage d'une échelle à une autre ? Sur quelles notes s'effectue le changement ? Ceci laisse entendre des passages de notes dont la hauteur est très variable. Il est alors courant de se trouver en face d'une situation d'écoute particulièrement difficile. Nous pouvons trouver une note ou un groupe de notes qui peut être entendu au demi-ton supérieur ET au demi-ton inférieur. Nous sommes alors entre deux notes. Notre écoute aura tendance à favoriser l'un ou l'autre demi-ton en fonction des notes précédentes, et de ce fait nous pourrions réellement l'entendre dans une échelle ou dans l'autre.

De nos jours, l'informatique, grâce à une analyse acoustique, permet de mesurer les données sonores. Les sonagrammes par exemple autorisent des analyses précises de la hauteur, de l'intensité et de la durée. Pourtant, nous devons insister sur deux points :

1/ De la méthode choisie découlent les résultats obtenus. En effet, suivant les paramétrages choisis, nous ne verrons pas la même chose sur le sonagramme. Celui-ci est une représentation de la vérité, il n'est pas la vérité elle-même²⁰¹. Gilles Léothaud confirme cette idée avec un exemple particulier :

« il ressort toutefois une difficulté d'ordre méthodologique : les résultats des tests sont en partie induits par la méthode utilisée. Les études sur la tolérance de l'oreille et son seuil de perception différentielle des intervalles en sont un exemple : selon qu'on procède avec des sinusoïdes ou des sons musicaux ; selon qu'il s'agit de musique tonale ou non tonale, de comparaisons note à note ou de phrase musicale ; selon l'intensité, le registre, le degré de formation des sujets, et d'autres facteurs encore, les résultats divergent dans des proportions importantes²⁰². »

²⁰¹ Il est en de même pour la perception par le cerveau.

²⁰² LÉOTHAUD Gilles, 'Acoustique musicale et psychophysologie de la perception', in *Précis de musicologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 446.

Nous ne trouvons dans le signal que ce que l'on cherche. Les paramétrages dépendront alors de la demande. Les résultats correspondront à celle-ci. Nous obtenons des valeurs si précises qu'une question supplémentaire se pose : faut-il considérer les fréquences données comme des valeurs réelles, ou les analyser les unes en fonction des autres, dans leur rapport intervallique ? L'accumulation de données numériques oblige l'utilisateur à la simplification des données, qui devient indispensable pour obtenir des résultats analysables.

2/ D'autre part, comme le souligne Michèle Castellengo, « un problème fondamental de la psychoacoustique est celui des correspondances entre les analyses acoustiques, qui renseignent sur le contenu physique des sons, et leur effet perceptif²⁰³. » Un décalage apparaît entre ce qu'est le son et ce que nous percevons de celui-ci. À ce jour, nous avons une idée confuse sur le rapport qu'il y a entre ce que l'on peut mesurer dans un son et ce que l'on perçoit de celui-ci. Or, si nous étudions le son tel qu'il est réellement, nous n'aurons qu'une vision partielle de l'objet sonore. Nous ne saurons comment il se présente à nous, comment nous l'interprétons, en somme comment nous le percevons. La perception auditive est un domaine d'étude relativement récent qui fait appel, non plus seulement à l'acoustique, mais aussi à la psychoacoustique. L'expérience est fondamentale pour la reconnaissance.

Ainsi, les problèmes liés à la perception sont multiples : nous avons observé brièvement que le cerveau interprète les sons entendus ; l'acoustique – qui offre une représentation mesurée du son – peut permettre l'objectivation de l'analyse, mais des décalages apparaissent entre réalité physique et perception. Si divers paramètres sont connus et pris en compte par celui qui utilise le matériel d'analyse acoustique, celui-ci permet d'avoir une vision beaucoup plus précise de nombreux paramètres musicaux. Un aller-retour permanent doit donc être envisagé entre écoute et analyse acoustique. L'analyse acoustique – qui offre une représentation mesurée du son – va nous permettre (dans deux chants de notre corpus) une vérification – confirmation / infirmation ou modification – des intervalles entendus et des hypothèses posées, au regard des choix perceptifs effectués au préalable.

²⁰³ CASTELLENGO Michèle, 'La perception auditive...', *op. cit.*, p. 61.

I. 3. 2. Protocole d'analyse musicale

Ce chapitre nous permet de définir les paramètres musicaux observés dans l'analyse de notre corpus sonore. Ils ont été choisis en relation directe avec les observations faites par les musicologues ayant publié des études sur le chant basque tout au long du XX^{ème} siècle. Certains termes revêtant parfois plusieurs acceptions, ce préambule à l'analyse rappelle des faits avérés tout en proposant un point de vue ou des orientations et choix de travail quant à l'analyse effectuée et à la terminologie employée.

Pour chaque item analysé, nous repérons :

☞ **La forme musicale**

Lorsque nous parlons de forme musicale, il peut s'agir d'une forme strophique ou couplets-refrain par exemple. Dans notre corpus sonore, la forme strophique – type formel particulièrement répandu dans les genres accordant traditionnellement une grande importance au texte²⁰⁴ – est la seule observée : nous signalons donc systématiquement le nombre de couplets interprétés. Dans un deuxième temps, nous pouvons affiner cette analyse en distinguant dans chaque strophe de grands ensembles mélodiques tels que les formes tripartites ABA. La forme musicale est souvent directement liée à la forme poétique, mais tel n'est pas toujours le cas (dans le cas de la répétition de certains vers par exemple). Rappelons que nous n'analysons pas le texte. Seule la forme musicale nous importe.

☞ **Le mètre**

Un chant peut être *mesuré* (une pulsation émerge de la mélodie, même irrégulière) ou *non mesuré*²⁰⁵ (absence d'une pulsation), ou alterner ces deux types de conception.

²⁰⁴ JULIEN Olivier, 'L'analyse des musiques populaires enregistrées', in PISTONE Danièle (dir.), *Le commentaire auditif de spécialité – Recherches et propositions*, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), Observatoire Musical Français, série « Conférences et séminaires » (n° 37), 2008, p. 144.

²⁰⁵ Selon Simha Arom, on entend par *non mesurée* une mesure dont le déploiement peut être métaphoriquement comparé à un enchaînement continu de vagues dont chacune possède sa propre dynamique, sa propre énergie ; le temps y est traité de manière fluide et s'avère rebelle à tout découpage arithmétique, à toute segmentation fondée sur un étalonnage régulier du temps. AROM Simha, 'La transcription', *op. cit.*, pp. 264-265.

Les musiques *non mesurées* : En l'absence de pulsation, rythme et accents donnent du relief à la mélodie, et ce de manière aléatoire, ou en tout cas suggérée par le texte et/ou décidée par l'interprète.

Si nous reprenons la terminologie employée par Simha Arom, les musiques mesurées pourraient se subdiviser en trois modalités : celles qui sont *symétriquement cycliques*, celles qui sont *asymétriquement cycliques*, et les *non cycliques*²⁰⁶.

Les mesures *symétriquement cycliques* : Dans ce premier cas, les pièces musicales seraient tributaires d'un cycle temporel articulé en périodes isochrones s'appuyant sur une pulsation régulière. La musique savante occidentale utilise par exemple ce découpage métrique, le plus souvent sur deux types de carrures – binaires ou ternaires – de deux, trois ou quatre temps, où l'emplacement des temps faibles et des temps forts est régulier²⁰⁷. Nous avons choisi de ne transcrire que deux chants selon ce modèle (transcriptions 2 et 8).

Les mesures *asymétriquement cycliques* : Si l'on en croit la définition de Simha Arom, ces formes seraient désignées par le terme turc *aksak* (littéralement « boiteux »), et seraient « irréductibles à une pulsation isochrone [...] en raison de l'interdépendance entre leur caractère asymétrique et leur *tempo* toujours rapide²⁰⁸ ». Cinquante ans auparavant, Constantin Brailoiu consacrait déjà un article au « rythme aksak », élément musical suscitant controverses et spéculations selon l'auteur²⁰⁹, dont la caractéristique principale serait l'irrégularité. Il correspondrait à ce que nous nommons « valeurs ajoutées²¹⁰ », et qui consisterait en la juxtaposition de quantités binaires et ternaires : la valeur de référence commune aux deux étant la croche. Les temps forts (correspondant à la première des deux croches ou à la première des trois croches) se déplacent ainsi, de sorte que la pulsation est irrégulière. Il serait donc impossible de dissocier la métrique de l'*aksak* de son rythme²¹¹. Notre transcription 7 pourrait se rapprocher de ce type de mesure, puisque nous avons choisi

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 263.

²⁰⁷ Les barres de mesure ont alors la mission de signifier et distinguer notamment temps forts et temps faibles. Ceux-ci seront alternés de manière régulière.

²⁰⁸ AROM Simha, 'La transcription', *op. cit.*, p. 264.

²⁰⁹ BRAILOIU Constantin, 'Le rythme aksak', in *Problèmes d'ethnomusicologie. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, pp. 301-340. [Article extrait de la *Revue de musicologie*, décembre 1951, pp. 4-42. Le tiré à part porte la date de 1952].

²¹⁰ Valeur ajoutée : valeur brève, ajoutée à un rythme quelconque, soit par une note, soit par un silence, soit par le point. MESSIAEN Olivier, *Technique de mon langage musical*, Alphonse Leduc, 1944, pp. 8-13.

²¹¹ AROM Simha, 'La transcription', *op. cit.*, p. 264.

de considérer les temps forts tantôt sur une conception binaire, tantôt ternaire, mais cette alternance n'est pas régulière. Nous n'avons donc pas transcrit de chant selon le mètre/rythme *aksak* dans notre corpus²¹².

Les mesures *non cycliques* : La périodicité serait irrégulière ; les séquences présenteraient des dimensions variables²¹³. Or, l'analyse des ouvrages musicologiques du XX^{ème} siècle sur le chant basque révèle la présence de mesures *symétriquement cycliques*²¹⁴ dans leurs transcriptions musicales, mais aussi de nombreuses pièces qui alterneraient des carrures métriques de conceptions et de durées différentes. De notre point de vue, le découpage systématique en carrures métriques ne permet souvent pas d'appréhender notre corpus de manière satisfaisante. Nous souhaitons donc privilégier dans nos transcriptions (dans la majeure partie des cas) une division en phrases musicales (grâce aux liaisons d'expression, respirations et points d'orgue) plutôt qu'une séparation systématique tous les deux, trois, quatre... temps par exemple. Quelques libertés ont donc été prises quant à l'écriture : nous avons volontairement supprimé les chiffres indicateurs et les barres de mesure afin d'éviter de considérer les temps forts et les temps faibles en fonction d'une carrure régulière déterminée (toutes sauf les transcriptions 2 et 8). Ainsi, nous considérons ici que nous classons dans les mesures *non cycliques* tous les chants – de conception binaire, ternaire, ou qui alternent les deux de manière irrégulière – que nous avons transcrits selon ce modèle de découpage en phrases musicales élargies. Il s'agit d'une proposition qui peut être discutée. Nous justifions ce choix par le fait que les respirations entre les phrases musicales semblent être considérées en dehors d'une métrique régulière par les informateurs. De ce fait, les appuis temps fort/temps faible d'une mesure symétriquement cyclique ne nous apparaissent pas cohérents.

☞ Le rythme

L'écriture du rythme est directement dépendante du mètre.

Lorsque le mètre est régulier, les codes utilisés dans la notation de la musique savante occidentale nous permettent d'appréhender le rythme avec précision. Pourtant, dans le cadre

²¹² Selon l'auteur, en 1951, ce rythme *aksak* existerait pourtant « à l'état de vestiges » en Pays Basque. BRAILOIU Constantin, 'Le rythme *aksak*', *op. cit.*, p. 304.

²¹³ AROM Simha, 'La transcription', *op. cit.*, p. 264.

²¹⁴ Nous reprenons les termes utilisés par Simha Arom. *Ibid.*, pp. 255-282.

de l'analyse de notre corpus sonore, nous ne pouvons négliger le caractère fluctuant du mètre, même lorsque nous le signalons comme *relativement* régulier. Cela a donc une incidence sur la réalisation des rythmes, fluctuants eux aussi. L'écriture académique donne alors des orientations plus que des valeurs absolues : les rythmes permettent d'illustrer une tendance d'interprétation, mais il ne faut en aucun cas oublier les libertés orales que nous n'avons pas toutes transcrites. Nous n'avons pas souhaité analyser le rythme d'une manière détaillée, celui-ci étant directement en lien avec la déclamation libre du texte par l'informateur. Une étude doit être donc envisagée sur ce paramètre dans un travail ultérieur.

En l'absence de pulsation, nous distinguons surtout les silences, les notes longues ou brèves. Au XX^{ème} siècle, certains compositeurs ont proposé de noter la durée des sons grâce à un minutage (c'est le cas notamment de Gyorgy Ligeti). Cela permettait de reproduire une musique avec précision, à l'instar des codes rythmiques académiques associés à un mètre imposé. Comme nous venons de le préciser, nous ne souhaitons pas proposer une transcription minutieuse de la durée. La variabilité des interprétations est partie prenante des musiques dites de tradition orale²¹⁵. La notation du rythme doit nous aider à appréhender l'architecture générale de la mélodie et non considérer les durées comme des valeurs absolues.

Ainsi, lorsque nous avons été confrontée à ce type de mélodies dans notre corpus, nous avons utilisé des *échelles de durées*²¹⁶ – plusieurs propositions ont été faites – de quatre valeurs approximatives. Nous en proposons trois, qui sont explicitées dans le lexique accompagnant les transcriptions (Figure 1).



Figure 1 : Echelles de durées utilisées pour les transcriptions (de bref à long)

²¹⁵ Rodney Gallop le décrit parfaitement dans son article : GALLOP Rodney A., 'Rythme et mesure...', *op. cit.*, pp. 213-228.

²¹⁶ AROM Simha, 'La transcription', *op. cit.*, p. 268.

Ces valeurs doivent également être lues avec prudence : seule leur hiérarchie du point de vue de la durée doit être considérée (et non leur valeur absolue).

La multiplication des systèmes d'écriture a pour but de suggérer des possibles sans pour autant affirmer la suprématie d'un choix sur un autre. Il s'agit de différences visuelles et non conceptuelles.

Pour terminer, lorsque nous signalons le rythme le plus présent (cellule) dans un chant, cela nous permet de comparer le caractère des pièces entre elles, cela afin de voir si des groupes homogènes se forment ou non de ce point de vue.

☞ L'échelle

Selon la définition donnée par Simha Arom, le terme désigne l'ordre successif des hauteurs dans un système mélodique donné, sans idée d'organisation hiérarchisée. Les principales caractéristiques d'une échelle sont le nombre de degrés compris dans une octave et la grandeur des intervalles qui les séparent²¹⁷. Lorsque l'échelle est régie par des pôles d'attraction (ou hiérarchie entre les degrés), nous parlons de mode. Il est d'usage de noter les altérations à la clé dans un contexte de musique *tonale*. Dans nos analyses, nous expliquons donc les choix effectués sur ce sujet, étant donné que nous parlons plutôt de modes lorsqu'il s'agit d'une pratique monodique.

Dans son article consacré à la mélodie russe *svadebnaya*²¹⁸, Constantin Brailoiu signale que les maîtres d'école chinois considéreraient les deux sons 4 et 7 (d'une échelle) comme négligeables, n'entrant pas à l'origine dans la composition de l'échelle-mère « pentatonique²¹⁹ ». Ils auraient été ajoutés, « selon la plupart des historiens, au XI^{ème} ou XII^{ème}, mais, selon d'autres, dès le XXIII^{ème} ou XXI^{ème} siècle av. J.-C., par allongement du

²¹⁷ *Ibid.*, p. 407.

²¹⁸ BRAILOIU Constantin, 'Sur une mélodie russe', in *Problèmes d'ethnomusicologie. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, pp. 341-405. [Article original extrait de *Musique russe*, II, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, pp. 329-391] Selon l'auteur, toutes les mélodies seraient pentatoniques. Nous allons faire référence à cette hypothèse lors de l'analyse du chant 2 « Prima eijerra » (II. 1. 2, 5 Chant 2 : 'Prima eijerra').

²¹⁹ Remarquons le vocabulaire multiple employé pour décrire ce type d'échelle : « "échelle de cinq notes", "gamme de cinq tons", "échelle naturelle incomplète", "gamme diatonique sans demi-tons" [...] "pentaphone" ou "pentaphonique" [...] ». BRAILOIU Constantin, 'Sur une mélodie russe', *op. cit.*, pp. 344-345.

chapelet des quintes : en ton de *sol*, il amène *fa #* et *do #*²²⁰ ». Nous aurions donc un cycle des quintes débutant de *Sol* : *Sol - Ré - La - Mi - Si - [Fa # - Do #]*, qui replacés hiérarchiquement dans l'échelle donneraient :

Sol	La	Si	[Do #]	Ré	Mi	[Fa #]
I	II	III	[IV]	V	VI	[VII]

Il n'existerait donc à l'origine que des échelles pentatoniques, qui seraient complétées parfois des degrés IV et VII, nommées *pyén*. Ceux-ci :

- 1/ Seraient toujours plus rares que les sons constitutifs ;
- 2/ N'auraient qu'un rôle de notes d' « agrément » ;
- 3/ Varieraient ;
- 4/ Se reconnaîtraient souvent à une intonation hésitante²²¹.

« Il en découle de là que, dans tous les cas, ils [degrés] pourraient faire défaut, sans dommage²²² » : les degrés IV et VII ne feraient donc pas partie du *modèle* décrit par Simha Arom qui condense, en une épure, l'ensemble des traits pertinents d'une entité musicale²²³. Nous allons analyser certains degrés de notre corpus sonore comme étant des *pyén*.

D'autre part, nous avons choisi d'écrire (hormis la transcription 8) tous les couplets d'un chant sur une même échelle et de signaler les passages un peu / très hauts ou bas, cela pour des raisons de facilité comparative. Tandis que certains préconisent de ramener toutes les transcriptions d'un corpus à une tonique DO, nous avons préféré conservé les toniques originales (avec certaines modifications cependant), afin de conserver un aller-retour possible et constant entre écrit et oral.

Nous signalons enfin si la mélodie est diatonique ou chromatique, paramètre en lien direct avec l'identification de l'échelle utilisée.

²²⁰ *Ibid.*, p. 353.

²²¹ *Ibid.*, p. 359.

²²² *Ibid.*, p. 359.

²²³ AROM Simha, 'La transcription', *op. cit.*, p. 411.

Pour conclure, nous devons signaler notre difficulté, d'une manière générale, à repérer les hauteurs (qualité d'enregistrement, difficultés liées à la perception). Toutes les observations et transcriptions doivent donc être considérées comme des propositions d'analyse. Elles peuvent être discutées. Pour les chants datant de la première moitié du XX^{ème} siècle, la qualité des enregistrements ne permet pas de noter des hauteurs absolues. Des trémolos excessifs et/ou des changements de hauteur à l'intérieur d'une note tenue laissent penser que les bandes ayant servi à l'enregistrement connaissent des différences de vitesse. Les supports paraissent détériorés, et cela peut être dû à l'enregistreur ou à la conservation des archives. Nous ne nous intéressons donc pour ces chants qu'à la hauteur relative, qui nous permet de dresser une sorte de mélodie type répétée plusieurs fois, où l'échelle peut être analysée.

☞ Le tempérament²²⁴

Nous ne précisons pas dans nos commentaires dans quel tempérament sont interprétés les chants. Pourtant, nous faisons de nombreuses références à ce terme. Nous souhaitons donc rappeler son acception.

Dans l'ouvrage de référence, *Musique et tempérament* de Pierre-Yves Asselin, la définition donnée au tempérament montre qu'il est *construction*, par le fait même qu'il *tempère* des intervalles acoustiquement purs :

« Le tempérament est un compromis consistant en une certaine altération des intervalles, à partir de leurs valeurs acoustiquement pures, et devant satisfaire l'inaltérable et rigoureuse condition de l'octave pure²²⁵. »

Pour le cas du tempérament égal, c'est-à-dire une organisation de l'échelle des sons qui accorde une même valeur au dièse d'une note et au bémol de la note immédiatement supérieure par une division plus ou moins égale de l'octave en douze tons²²⁶,

« il faut insérer douze quintes égales dans les limites de l'octave pure. Cette insertion est possible en réduisant chaque quinte d'un douzième de comma

²²⁴ Nous avons rencontré à ce sujet Sébastien Wonner, enseignant de musique ancienne au CNR de Bayonne, claveciniste et accordeur de son instrument, qui nous a été d'une grande aide.

²²⁵ ASSELIN Pierre-Yves, *Musique et tempérament*, Paris, Éditions Jobert, 1984, p. 40. Il ajoute ensuite : « La technique la plus simple pour obtenir ces altérations d'intervalles consiste à intervenir sur la grandeur de la quinte ou sur la grandeur de son complément à l'octave, la quarte. »

²²⁶ Trésor de la Langue Française Informatisé.

pythagoricien. Ces douze quintes tempérées permettent de faire correspondre le *si #* au *do* de départ en octave pure²²⁷. »

D'une manière très générale, le tempérament serait la façon d'accorder un instrument, résultant de nombreux choix effectués à cette fin. Il en existe donc une multitude. Dans notre étude, l'idée d'un tempérament *inégal*²²⁸ s'est imposée suite à l'analyse de certains écrits. Il ne faut pas oublier que le tempérament égal est une *construction* proposée par les acteurs de la musique savante occidentale (à partir du XVII^{ème} siècle), les musiques de tradition orale évoluant souvent sur des échelles et tempéraments différents. Pourtant, tout au long du XX^{ème} siècle, le tempérament égal s'est propagé et imposé grâce notamment aux ondes télévisuelles ou radiophoniques, au point qu'il n'existe aujourd'hui que peu de musiques se détachant de cet accord. Notre objectif serait donc de voir s'il existe des survivances d'autres tempéraments.

Or, la voix, contrairement à l'instrument, n'a pas de hauteurs fixes. Les possibilités de changer d'échelle sont alors multiples. Il est donc très difficile de déterminer le tempérament utilisé. L'analyse des hauteurs absolues et des hauteurs dans leur contexte mélodique peuvent nous aider sur cette voie. Ainsi, nous avons choisi un corpus sonore qui puisse répondre à cette volonté de prouver l'existence d'échelles répondant à des tempéraments inégaux. Nous signalons donc les chants qui se détachent (ou non) du tempérament égal, la référence à ce dernier étant liée au fait que nous transcrivons notre corpus sur une portée musicale qui propose une écriture en demi-tons égaux.

☞ L'ambitus

Il s'agit de l'intervalle entre le son le plus grave et le plus aigu au sein d'une entité musicale. Nous nous intéressons également à l'intervalle mélodique le plus grand et aux récurrences intervalliques les plus fréquentes, paramètres observés par les musicologues ayant publié des écrits sur le chant basque.

²²⁷ ASSELIN Pierre-Yves, *op. cit.*, pp. 40-41.

²²⁸ Nous parlons de *tempérament inégal* en référence au système occidental qui utilise le *tempérament égal*. Pourtant, nous ne sommes pas entièrement satisfaits de cette appellation pour deux principales raisons : le préfixe négatif peut donner un caractère péjoratif que nous ne souhaitons pas ; cette formulation sous-entend l'existence de deux systèmes opposés, ce qui est faux puisqu'il existe de nombreux autres systèmes d'accord.

☞ Les hauteurs

La grande majorité des musiques de tradition orale ignorerait l'idée de hauteur absolue²²⁹, ce qui serait vrai d'une manière générale lorsqu'il s'agit d'un chant monodique *a capella*. De ce fait, nous avons été confrontée à diverses difficultés en ce qui concerne le repérage (I. 3. 1 Les outils utilisés pour l'analyse) et la description (codes utilisés, terminologie employée, etc.) des hauteurs – paramètre qui occupe une place très importante dans notre recherche.

Nous avons fait de nombreux choix qui peuvent être largement discutés. Quelle serait par exemple la différence entre un *Ré* « bas » et un *Ré b* « haut » ? Pourquoi préférer une tonique *Sol #* à une tonique *La b* ? Rappelons que l'important pour nous n'est pas de repérer une hauteur absolue, mais de décoder, grâce à la transcription, des orientations mélodiques et des phénomènes d'attraction. Dans ce cadre, nous avons utilisé des signes académiques. Les hauteurs qui nous semblaient plus « hautes » ou plus « basses » que la hauteur notée sur la portée ont été notées grâce à des signes particuliers (Cf. I. 3. 3 Préambule à la lecture des analyses proposées et lexique des codes utilisés pour la transcription).

En ce qui concerne la terminologie employée, nous devons savoir que plusieurs auteurs ont postulé la présence de « quarts de tons » dans le chant basque, concept qui revêt beaucoup d'ambiguïté étant donné qu'il n'est qu'un prolongement théorique d'un autre concept théorique lui aussi. Comme nous l'avons signalé, le tempérament égal – conçu et utilisé au préalable dans ce que nous appelons la musique savante occidentale – est un système qui divise l'octave en douze demi-tons égaux. Parler de « quarts de tons » reviendrait donc à diviser de manière systématique le demi-ton en deux parties égales²³⁰. Il s'agirait de ce fait, dans les deux cas, d'une construction intellectuelle et non d'une expérience sensible²³¹. Ainsi, nous ne pouvons parler de « quarts de tons » dans la musique basque, puisque ceux-ci n'ont fait l'objet d'aucune théorisation sur ce territoire. Une comparaison peut être établie avec le

²²⁹ AROM Simha, 'La transcription', *op. cit.*, p. 267.

²³⁰ Cela laisse entendre, comme le souligne Angélique Fulin, que l'on se place par rapport à un système existant sans considérer qu'il peut s'agir d'une autre réalité et donc sans la prendre en compte en tant que telle. Entretien : Mars 2006.

²³¹ Nous devons pourtant constater que le tempérament égal, devenu valeur de référence dans toute la musique occidentale, est tellement répandu de nos jours que l'expérience sensible, le jugement collectif, considère comme *faux* tout note qui s'en dégage.

Maghreb, où la décision arbitraire de théoriser l'usage du « quart de ton » lors du Congrès de 1932 a eu tendance à modifier la pratique :

« La transcription musicale impose progressivement des mesures de plus en plus strictes quant aux hauteurs des notes et contribue à l'édification d'un système « quart-tonal » générant une définition bien précise d'échelles musicales pour les modes. Cela est à l'initiative du congrès du Caire qui adopte une grille de 24 quarts de tons égaux pour l'échelle générale de la musique arabe, ce qui porte à confondre les intervalles caractéristiques des systèmes modaux arabes avec ceux de l'échelle diatonique occidentale. Le système proposé se trouve, à ce titre, incapable de distinguer les modes auxquels il prétend attribuer une échelle musicale commune. La différence entre ces modes est pour autant nettement perceptible dans la pratique musicale²³² ».

Dans notre travail, nous insistons donc sur le fait que nous ne parlons de « quarts de tons » qu'en référence à des écrits plus anciens²³³, préférant dans le cadre de notre étude des termes qui nous paraissent moins ambigus, construits sous la forme d'une opposition : *degrés stables* et *degrés mobiles*. Pour les définir, nous nous référons tout d'abord à Jacques Chailley,

« les notes encadrées entre deux points d'appui fixes reçoivent un emplacement théorique de base, mais subissent vers l'une ou vers l'autre de ces bornes l'attraction de toute note faible vers la note forte voisine, souvent au point de modifier la grandeur des intervalles en déplaçant plus ou moins leur hauteur selon la force de cette attraction : ce sont des *notes mobiles*²³⁴. »

Il y aurait donc une multitude de possibilités dans un espace fréquentiel donné : le degré mobile ne serait pas une hauteur absolue (contrairement au « quart de ton ») mais se situerait dans un espace libre, entre deux hauteurs données. La mobilité du degré proviendrait d'une attraction – plus ou moins grande – vers une autre note. Selon Simha Arom²³⁵, nous ne pouvons cependant parler de degrés mobiles que si l'instabilité est récurrente. Les récurrences de notes stables, qui sont pourtant à des positions de hauteurs particulières ne seront pas considérées par lui comme des degrés mobiles. Pour notre part, nous parlerons de degrés mobiles en opposition aux degrés stables. Or, dans notre corpus, tous les degrés se détachant

²³² ZOUARI, Mohamed Zied, « *Mutation du langage musical tunisien à travers le tba' rasd dhîl : résultats d'une étude empirique* », Paris, Musurgia, 2009, pp. 1-19.

²³³ Nous entendons également cette appellation lors de discussions informelles avec quelques acteurs culturels au Pays Basque.

²³⁴ CHAILLEY Jacques, *L'imbroglia des modes*, Paris, Éditions Leduc, 1984, p. 6.

²³⁵ Entretien bref avec Simha Arom lors des Journées d'Études de la Société Française d'Ethnomusicologie qui ont eu lieu du 9 au 11 Juin 2006.

de l'échelle du tempérament égal sont, non de façon systématique mais plus ou moins fréquente, dans un espace fréquentiel relativement large (que nous pouvons nommer instabilité en référence à Simha Arom). L'utilisation de ces termes ne posera donc pas, *a priori*, d'ambiguïté.

Enfin, nous devons signaler que l'opposition *degrés stables* - *degrés mobiles* peut laisser entrevoir un caractère péjoratif, qui ferait référence aux « hésitations » des chanteurs. Rappelons-nous les travaux des folkloristes qui avaient tendance dans leurs transcriptions à remplacer certaines notes pour les faire correspondre au tempérament égal, voire aux règles d'écriture de la musique savante occidentale (contexte tonal). Ils parlaient alors des « hésitations tonales du chanteur », au lieu de remettre en cause leur système d'analyse et d'écriture. Nous ne sommes en aucun cas d'accord avec ces considérations. Dans notre cadre, la mobilité ne doit pas être considérée comme hésitation, elle peut au contraire être érigée en trait récurrent, voire caractéristique.

☞ Les ornements

Selon Jean-François Dutertre, « le thème de l'ornementation des chansons populaires revient sans cesse sous leur plume [collecteurs], et sa récurrence permet d'affirmer qu'ils en ont été vraiment frappés ; suffisamment pour le constituer en trait spécifique et remarquable de l'art des chanteurs populaires²³⁶. » L'auteur dresse alors un inventaire de différents ornements : trilles chevrotantes, petites notes, *grupetti* plus ou moins rapides, ports de voix avec crescendo ou diminuendo, sons tremblés, longs points d'orgue, fioritures, petites notes d'agrément, simple appoggiature, mordant,...²³⁷. Dans notre étude, nous observons des ornements de type broderies, *grupetti*, notes de passage, etc. (souvent en lien avec le nombre de pieds, celui-ci ayant une incidence sur la musique et sur la forme) et de nombreux ports de voix. Pourtant, l'étude des ornements n'est pas centrale dans notre étude. En effet, les auteurs publiant sur le chant basque ont caractérisé cette pratique vocale comme étant systématiquement syllabique : signaler la présence ou l'absence d'ornements dans le corpus sonore nous permet de confirmer ou d'infirmer ces hypothèses. Il ne nous semble en aucun cas pertinent de dresser une typologie des ornements repérables dans les différents items.

²³⁶ DUTERTRE Jean-François, 'La voix parmi les recueils', *op. cit.*, p. 16.

²³⁷ *Ibid.*, p. 17.

Seule l'analyse des ports de voix et ornements en relation directe avec une étude linguistique et prosodique permettrait selon nous une approche intéressante de ce paramètre. Nous avons donc, dans certaines transcriptions, volontairement supprimé les mélismes associés au chant ; dans d'autres, nous avons tenté d'en noter quelques-uns, pour nous indissociables de la mélodie elle-même. Enfin, la transcription 15 tente l'exhaustivité : après de nombreuses écoutes, modifications et ajouts, nous sommes pourtant obligée de décliner notre objectif de départ puisque nous avons été confrontée à de nombreuses difficultés perceptives et de transcription. D'une manière générale, sont donc transcrites des tendances d'interprétation. Rappelons que nous considérons la transcription comme un outil qui aide à l'analyse et non comme un objectif en soi.

☞ La variabilité

Les couplets de chaque chant sont systématiquement superposés afin d'observer les différences entre les strophes. Pour certaines transcriptions, nous nous sommes inspirée du système d'écriture utilisé par Claudie Marcel-Dubois²³⁸ et Constantin Brailoiu²³⁹ notamment, qui permet de repérer très rapidement les différences entre les strophes. Lorsque l'interprète fait preuve de beaucoup d'inventivité, dégager un *modèle*²⁴⁰ permet d'extraire les structures scalaires et unités mélodiques notamment²⁴¹.

²³⁸ MARCEL-DUBOIS Claudie et PICHONNET-ANDRAL Marie-Marguerite, 'Musique populaire vocale de l'île de Batz', *Arts et Traditions populaires*, juillet-septembre 1954, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, pp. 193-250. MARCEL-DUBOIS Claudie, 'Musiques et phénomènes paramusicaux', in *L'Aubrac*, Paris, Editions du CNRS, 1975, tome V - Ethnologie contemporaine III, pp. 167-290.

²³⁹ BRAILOIU Constantin, *Problèmes d'ethnomusicologie. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, 466 p.

²⁴⁰ AROM Simha, 'La transcription', *op. cit.*, p. 262.

²⁴¹ Le phénomène de variabilité est très présent dans les musiques de tradition orale. DESPRINGRE André-Marie, 'Comparaison des mélodies', in DESPRINGRE André-Marie (dir.), *Poésies chantées de tradition orale en Flandre et en Bretagne*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1991, pp. 188-189.

La hauteur, la durée, l'intensité et le timbre sont couramment admis comme étant les quatre paramètres musicaux. Dans le cadre de notre étude, nous nous intéressons particulièrement à la hauteur et à ses déclinaisons (ornementation, échelle ou mode, ambitus²⁴²) ainsi qu'à la durée (rythme, mètre). La forme est également observée. L'intensité, le timbre, mais aussi la prosodie et le contexte d'énonciation – ces derniers étant souvent privilégiés dans l'étude des musiques de tradition orale – ne sont pas analysés. Nous estimons qu'ils doivent faire l'objet d'études individuelles.

I. 3. 3. Préambule à la lecture des analyses proposées et lexique des codes utilisés pour la transcription





Les commentaires associés au corpus sonore se réfèrent directement aux transcriptions proposées. Les choix effectués sont explicités. Ne sont transcrits que les éléments qui nous apparaissent pertinents pour l'analyse. Notre mise à l'écrit doit être considérée comme une représentation graphique de notre grille d'analyse : elle n'est ni *étiquette*, ni complètement *émique*, c'est-à-dire qu'elle n'a de sens que dans ce que nous voulons lui faire dire. Filtre de notre pensée et de notre écoute, malmenée par des codes multiples mais toujours incertains, elle nous sert ici à avoir une vision générale de l'objet sonore, difficilement appréhendable dans son déroulement temporel.

Nous avons choisi de proposer des transcriptions diverses du point de vue des codes utilisés (présence/absence des chiffres indicateurs et des barres de mesure, échelles de durée variées, etc). Ce sont des propositions, des matériaux de travail qui ne peuvent nous satisfaire pleinement étant donné la difficulté d'adéquation entre code graphique et flux sonore. L'uniformisation des transcriptions aurait été pour nous synonyme de choix validé et définitif, ce qui n'est pas notre cas. Les libertés prises nous permettent alors de signaler des différences que nous percevons à l'écoute OU que nous souhaitons appréhender – représenter – d'une autre manière. Par exemple, le fait d'enlever les barres de mesure signifie pour nous une

²⁴² **Ambitus** : Intervalle entre le son le plus grave et le plus aigu.

volonté de se détacher d'une carrure métrique régulière souvent non adaptée à la musique de tradition orale. Pourtant, celles-ci pourraient très bien avoir leur place dans certains chants de notre corpus sonore. La transcription nous permet dans ce cadre de marquer un point de vue, une volonté de concevoir et de représenter la musique autrement. Ainsi, le chiffre du mètre importerait moins que l'idée selon laquelle temps forts et temps faibles seraient liés au texte, hypothèse de travail qui serait tout à fait intéressante pour une étude ultérieure. Nous pouvons donc en conclure, grâce à cet exemple, que les choix d'écriture reflètent en grande partie notre conception du corpus sonore. Les transcriptions rassemblent les éléments que nous considérons pertinents et que désirons discuter, ceci avec des codes souhaités les plus proches de ce que nous avons perçu à l'écoute.

C'est ainsi que nous avons fait le choix d'utiliser de nombreux signes issus du système de notation de la musique savante occidentale, que nous connaissons le mieux, associés à d'autres codes graphiques. Hormis les notes et les rythmes académiques, voici les principaux signes repérables dans nos transcriptions :

	Lettre(s) utilisée(s) pour la caractérisation de la forme
,	Respiration
∨	Grande respiration, qui peut prendre un temps plus ou moins long
	Point d'orgue
<i>rit.</i>	Ralenti
<i>A tempo</i>	Reprise du tempo <i>originel</i>
	Port de voix / <i>Glissando</i>
	Mordant

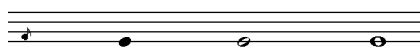


Numéro du degré de l'échelle souhaité selon nous (lorsque hésitation intonative de la part de l'informateur)

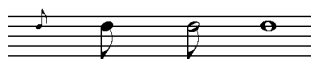


L'utilisation d'un triangle vers la bas ou vers le haut représente une hauteur un peu basse ou un peu haute que la hauteur notée sur la portée.

Nous utilisons parfois les signes $-$ et $+$ pour illustrer la même idée²⁴³. Comme nous utilisons une portée, les termes « bas » et « haut » font référence au tempérament égal. La référence à la musique savante occidentale et à ses techniques d'analyse est explicite. Ce point de départ nous est utile pour dégager les différences qui apparaissent entre ces deux langages.



Échelle de durée (transcription 5) : quatre valeurs approximatives de bref à long



Échelle de durée (transcriptions 9 et 15) : quatre valeurs approximatives de bref à long



Échelle de durée (transcription 10) : quatre valeurs approximatives de bref à long

²⁴³ Aucun de ces systèmes d'écriture ne permet une vision réelle de la hauteur. Ce choix nous appartient, il n'est peut-être pas le plus approprié, mais nous paraît visuellement le plus facile à lire pendant la rapidité de l'écoute.

I. 3. 4. Conclusion partielle

Nous faisons appel à plusieurs outils pour appréhender notre corpus sonore. L'écoute paraît le moyen le plus direct pour pouvoir analyser la musique, pour se trouver au plus proche de son essence. De nombreux paramètres musicaux, tels que nous souhaitons les appréhender, ne demandent pas d'outils d'analyse particuliers, si ce n'est une écoute attentive des enregistrements. Cette écoute permet la mise sur partition, étape permettant d'obtenir un support fixe et global de l'œuvre entendue. Se dégagent alors des orientations (mélodiques, rythmiques, formelles)²⁴⁴, que nous tâchons d'explicitier grâce aux commentaires qui accompagnent la transcription. Enfin, l'analyse acoustique apporte une nouvelle façon d'analyser la musique, non dans la découverte d'éléments nouveaux mais dans la confirmation ou l'infirmité de caractéristiques musicales entendues au préalable. Une relation s'établit alors entre écoute, transcription et analyse acoustique, fondée sur un rapport de complémentarité.

Enfin, rappelons que l'analyse du corpus sonore n'est pas exhaustive. Elle répond à notre volonté de proposer une analyse synchronique et diachronique du chant basque de la fin du XIX^{ème} siècle à la fin du XX^{ème} siècle. A cette fin, les caractéristiques musicales observées sont en lien direct avec les observations faites par les musicologues ayant publié des ouvrages sur le chant basque à cette époque. Elles subissent également le filtre de notre perception après examen du corpus écrit : quels sont les éléments pertinents dans ce qui a été dit et que voulons-nous montrer aujourd'hui ? Ces critères de sélection sont discutables en ce sens qu'ils sont eux aussi liés au contexte d'écriture de notre propre étude et à notre hypothèse selon laquelle certains paramètres musicaux du chant basque, notamment du point de vue de la hauteur, méritent une attention particulière.

²⁴⁴ Nous ne revenons pas ici sur les problèmes posés par la mise à l'écrit ou transcription, reflet d'une réalité mouvante. (I. 3. 1. 1 Difficultés de perception et choix de la transcription comme outil d'analyse).

CHAPITRE II

**La première moitié du XX^{ème} siècle :
floraison de travaux musicologiques sur le
chant basque**

II. 1. 1897 – 1900 : Premières études, premiers enregistrements

II. 1. 1. L'œuvre de Charles Bordes (1863-1909)

II. 1. 1. 1. Contexte d'écriture de l'ouvrage / article

Grâce à l'initiative de la Société d'Ethnographie Nationale et d'Art Populaire, se tint à Saint Jean de Luz, du 15 août au 22 août 1897, un congrès relatif aux traditions basques²⁴⁵. Ce fut l'occasion de fêtes folkloriques, de discours, de travaux et de communications diverses²⁴⁶. Le compte-rendu de cette semaine de conférences fut publié deux ans après. Il s'agit du premier ouvrage collectif concernant le Pays Basque français qui traite de ses divers aspects (histoire, arts et traditions, langue, hagiographie, légendes, etc.).

Selon Pierre Lafitte (Académie de la langue basque), qui signe l'avant-propos de la réédition de 1982, les organisateurs de ce congrès étaient « de sincères régionalistes et partisans de quelque décentralisation, mais dans le cadre immuable de l'unité française. », ce qui explique notamment la présence d'un représentant du ministre de l'instruction et des Beaux-Arts, M. de Fourcaud. Celui-ci prononça un discours à l'occasion de l'ouverture du congrès le 15 août 1897 où il témoigne du soutien du gouvernement « en ce qui touche la conservation des vieilles mœurs, la sauvegarde des arts anciens et populaires, le respect dû aux francs caractères d'une vie régionale fortement accentuée²⁴⁷ ». Pour M. de Fourcaud, cette manifestation est le signe d'une décentralisation intellectuelle réussie, « une des rigoureuses et magnifiques conséquences de la liberté » mais « à aucun moment, en aucune mesure, une façon de séparatisme²⁴⁸ ». Dans son discours, le représentant du gouvernement français ne

²⁴⁵ Le but de la Société d'Ethnographie nationale et d'Art populaire est formulé dans la devise suivante : « La restauration de la vie provinciale par l'art et les mœurs ». Dans cet objectif, la Société choisit des provinces afin d'organiser « des fêtes populaires destinées à mettre en lumière les traditions locales, religieuses et profanes, les mœurs, coutumes, chansons, danses, etc. Le premier Congrès de cette société se tint à Niort en 1896 (la Tradition en Poitou et Charentes). Celui de Saint Jean de Luz fut le second. BOUCHER Gustave (dir.), *La tradition au Pays Basque*, Paris, Aux bureaux de la tradition nationale, 1899, p. 2.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. I.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 3 Citation de M. de Fourcaud.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 4.

cesse de répéter le caractère distinct de chaque province, le droit à la diversité. Pourtant, ces particularités ne peuvent exister que « sous les plis du même drapeau. [...] Pas une [province] n'est la nation à l'exclusion des autres, mais la nation est à la fois en toutes et en chacune. » « Les manifestations d'originalité régionale sont flagrantes, [mais] il n'y a pas à s'y tromper, ces sources sont uniquement françaises²⁴⁹. » Nous voyons bien le poids de l'Etat français qui soutient ce type de manifestation avec une grande prudence. Il semble que les mœurs, coutumes, arts régionaux soient valorisés, à condition que cela se fasse dans le cadre français. La diversité culturelle doit rassembler le peuple français et non le scinder.

Au contraire, la Société d'Anthropologie, dès sa création à Paris en 1859 à l'initiative de Paul Broca (1824-1888), manifeste un grand intérêt pour la question de l'origine des Basques : des études seraient menées pour savoir s'il s'agit d'une « race pure » et connaître sa provenance²⁵⁰. Des crânes sont mesurés, et on va même jusqu'à dessiner le « type basque »²⁵¹. Or, *La Tradition au Pays Basque* s'inscrit dans ce type de démarche. Divers spécialistes s'intéressent à la langue basque, à l'histoire et à la « Race basque²⁵² » notamment. De ce point de vue, le *peuple* basque semblerait se différencier du *peuple* français.

Deux attitudes se distinguent donc au sein même de l'organisation de ce congrès. D'un côté, l'Etat français défend une idée de décentralisation intellectuelle, en lien avec leurs campagnes de collecte, et faisant suite à une (« trop lente ! ») uniformisation linguistique, institutionnelle et juridique (Cf. I. 1. 1 Le concept de *chant basque*). De l'autre côté, des spécialistes souvent *fascinés* par un *peuple* dont la langue et les mœurs paraissent singulières, mettent en avant des particularités.

C'est le cas du compositeur français Charles Bordes qui, bien que missionné de prime abord par l'Etat, se *prend d'amour* pour le chant basque. Comme nous l'avons déjà signalé, celui-ci prononce lors de ce congrès une conférence dont le titre complet est *La musique populaire*

²⁴⁹ *Ibid.*, pp. 4-5. Citation de M. de Fourcaud. Pourtant à la fin du XIX^{ème} siècle, de l'autre côté de la frontière, le Parti Nationaliste Basque commence à voir le jour, notamment suite à différents écrits de Sabino Arana Goiri (1865-1903). Les gens veulent revendiquer leur identité basque. La musique pourra permettre de transmettre un message politique.

²⁵⁰ LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*, Saint-Sébastien, Elkarlanean, 2005, p. 148.

²⁵¹ LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant...*, op. cit., p. 149-150. Source : *La France à table* n° 72, avril 1958.

²⁵² Communication du Dr R. Collignon intitulée « La Race basque, étude anthropologique », où nous remarquons notamment une étude des dimensions du crâne du peuple basque. pp. 95-107.

*des Basques : 54 chansons, noëls, mélodies, airs nationaux, avec musique*²⁵³. Fruit de son collectage à travers le Pays Basque, les exemples musicaux transcrits sur une portée musicale sont assortis de commentaires musicologiques. Or, nous ne pouvons nier son désir de recherche de particularités lorsque nous lisons ses propos (ce que nous observerons précisément lors de l'analyse de l'article). Datée de 1897, cette conférence correspond à la première borne historique choisie dans le cadre de notre étude pour deux raisons principales : elle correspond d'un point de vue historique à la date du premier enregistrement sonore de chant basque à notre disposition sur le territoire français (1900). De plus, il s'agit de la première analyse musicologique sur le chant basque.

II. 1. 1. 2. Eléments biographiques de l'auteur

Avant de commencer l'examen de la conférence de Charles Bordes, nous devons donner quelques éléments biographiques de ce compositeur français afin de mieux comprendre de quelle façon il analyse le chant basque, et avec quels outils.

Charles Bordes naît le 12 mai 1863 à Vouvray (37) et meurt le 8 novembre 1909 à Toulon. D'abord élève des Dominicains d'Arcueil, il apprend le piano avec Marmontel et la composition musicale avec César Franck. Il accepte en 1887 la place de maître de chapelle-organiste à Nogent-sur-Marne.

En 1889-1890, Charles Bordes est chargé par le Ministère de l'Instruction publique de la mission de recueillir les chansons, mélodies et danses *populaires* dans les provinces basques²⁵⁴. Le fruit de cette première enquête est publié en 1897 sous le nom « Archives de la tradition basque »²⁵⁵.

Il est parallèlement nommé organiste à l'église Saint-Gervais à Paris (1890). Dès lors, son activité musicale est débordante, avec notamment la fondation des Chanteurs de Saint-

²⁵³ BORDES Charles, 'La musique populaire des Basques', in *La tradition au Pays Basque*, Paris, Aux bureaux de la tradition nationale, 1899, pp. 297-354.

²⁵⁴ SERE Octave (Jean Poueigh), *Musiciens français d'aujourd'hui*, Paris, Mercure de France, Quatrième édition, 1912, p. 38.

²⁵⁵ Archives de la tradition basque – Religion, histoire, langue, poésie, contes, pastorales, proverbes, musique, chansons, danses populaires, coutumes, jeux. Publication de documents entreprise par un groupe d'écrivains et d'artistes, pour servir à l'histoire de la tradition. – Paris, aux bureaux des Archives de la Tradition Basque, 15, rue Stanislas. Edition in-4° paraissant par livraisons. Voir BOUCHER Gustave (dir.), *op. cit.*, p. 357.

Gervais. Nous pouvons souligner son intérêt particulier pour la musique ancienne et la musique religieuse.

En 1894, il fonde avec Alexandre Guilmant et Vincent d'Indy une société de musique sacrée nommée la *Schola Cantorum*, qui se transforme en 1896 en une école pour la revitalisation de la musique ancienne sacrée²⁵⁶. Les quatre articles-principes : 1° le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant ; 2° la remise en honneur de la musique dite palestrinienne ; 3° la création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie ; 4° l'amélioration du répertoire des organistes.²⁵⁷ Premier directeur de la *Schola Cantorum*, Charles Bordes développe ensuite l'école de musique *schola* en province, notamment à St Jean de Luz²⁵⁸.

Compositeur, il laisse des œuvres pour piano, des mélodies, des chœurs, de la musique religieuse, de la musique symphonique, souvent sur des thèmes basques ou béarnais²⁵⁹.

Charles Bordes est marqué par ses premières enquêtes au Pays Basque. Il reviendra tous les étés pour compléter ses collectes.

II. 1. 1. 3. Intérêt de l'article de Charles Bordes

Plusieurs auteurs n'hésitent pas à signaler l'importance de cette conférence dans l'Histoire de la musique basque. Selon Natalie Morel Borotra :

« Charles Bordes y démontre l'intérêt musical du *chant basque*, en l'analysant pour la première fois sur la base de critères musicologiques ; la parenté qu'il lui trouve avec le plain-chant et l'aspect rythmique retiennent son attention : le chant basque s'inscrit maintenant dans une histoire musicale²⁶⁰, et non plus seulement dans une histoire littéraire [...]»²⁶¹ »

²⁵⁶ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980, Tome 3, p. 45.

²⁵⁷ SERE Octave (Jean Poueigh), *op. cit.*, p. 40.

²⁵⁸ LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant...*, *op. cit.*, p. 170.

²⁵⁹ MOREL BOROTRA Natalie, *L'opéra basque (1884-1937)*, St-Etienne-de-Baïgorry, Izpegui, 2003, p. 95.

²⁶⁰ Note de l'auteur : « Démarche qui prend tout son sens si l'on songe à l'action de Bordes en faveur du renouveau du chant grégorien et de la musique palestrinienne. »

²⁶¹ MOREL BOROTRA Natalie, 'Le chant et l'identification culturelle des Basques (1800-1950)', *Lapurdum*, Bayonne, Iker, 2000, p. 373.

En 1857 Francisque Michel propose une étude de la *poésie populaire basque* dans son ouvrage intitulé *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses mœurs, sa littérature et sa musique*²⁶². Bien que celle-ci soit chantée, l'aspect musical n'est pas réellement traité. Avec *La musique populaire des Basques*, Charles Bordes signerait donc la première étude musicologique sur le chant basque au Pays Basque français. De plus, il est à signaler que le chant basque – « populaire » en ce sens qu'il serait opposé à la musique savante – est analysé au cœur de l'Histoire générale de la musique, puisqu'il aurait justement des caractéristiques communes avec la musique savante.

Dans son avant-propos de 1982, Pierre Lafitte n'hésite pas à personnaliser son discours (« notre musique », « nos villages »²⁶³) lorsqu'il souligne l'intérêt de cette étude aux aspects multiples :

« *La musique populaire des Basques* est l'un des joyaux de l'ouvrage. C'est à la fois une anthologie diachronique, un classement selon les genres et une étude des particularités de notre musique traditionnelle. Charles Bordes a puisé les exemples dans la riche cueillette qu'il fit pendant plusieurs mois à travers nos villages. »²⁶⁴

Charles Bordes est valorisé pour sa double compétence, celle de collecteur et de musicologue, qui permet de mêler dans un même écrit recueil et analyse d'un corpus, ceci dans un contexte de recherche de particularités.

L'article de Charles Bordes intitulé *La musique populaire des Basques* se divise en trois parties : l'évolution de la chanson basque, les catégories de chansons basques, et enfin les traits distinctifs de la chanson basque²⁶⁵. Nous pouvons en conclure que Charles Bordes ne se pose aucunement la question de l'existence ou non de la chanson basque. Le concept existe *de facto*, il faut maintenant lui trouver ses caractéristiques.

²⁶² MICHEL Francisque, *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses mœurs, sa littérature et sa musique*, Paris, Firmin Didot frères, fils et cie, 1857, 547 p.

²⁶³ Sans doute basques et non français (cf. paragraphe précédent).

²⁶⁴ BOUCHER Gustave (dir.), *op. cit.*, pp. IV-V.

²⁶⁵ Charles Bordes parle de *chanson basque* ; on parlera plus tard de *chant basque*.

II. 1. 1. 4. Accord entre musique et vie morale et physique du Basque

Dans l'article de Charles Bordes intitulé *La musique populaire des Basques*, la chanson *populaire* est traitée comme miroir des qualités physiques, psychologiques, morales et spirituelles d'un terroir²⁶⁶. L'auteur débute d'ailleurs son propos avec des « impressions et des rêveries ». Il compare les chansons collectées à des sentiments et sensations, tout en montrant sa *fascination* pour le *peuple* basque : ces chansons traduisent « les vives sensations et les fiers sentiments qui composent cet être admirable ». « Rien ne fait mieux connaître un Basque que sa chanson ». Charles Bordes signale une correspondance entre sa vie physique, son travail, son jeu ou sa danse²⁶⁷. « Le rythme musical reproduit le rythme plastique. » Il y aurait ici une tentative de *biologisation* de la musique basque. Le chant basque ferait partie intégrante du Basque, il serait son « reflet parfait ». Cela justifierait l'existence d'un chant basque, tout à fait naturel, inné, « bon sauvage ».

II. 1. 1. 5. Classification des chansons

Selon Charles Bordes, les chansons *populaires* basques peuvent être classées en cinq catégories, inégales :

- Les cantiques,
- Les noëls,
- Les chansons légendaires morales et religieuses,

soit de la musique religieuse,

- Les chansons d'amour (abondant recueil),
- Les chansons satiriques, innombrables et presque toutes « modernes » selon l'auteur,

soit de la musique profane.

²⁶⁶ MOREL BOROTRA Natalie, 'Trois images du Pays Basque (1909-1937)', in *Revue française d'histoire du livre* n° 126-127, Société des Bibliophiles de Guyenne, 2005-2006, p. 438.

²⁶⁷ BORDES Charles, 'La musique populaire...', *op. cit.*, pp. 297-298.

Nous retrouvons cette idée de catégorisation dans tout le mouvement folkloriste de l'époque. En effet, dans la musique dite *traditionnelle* ou *populaire*²⁶⁸, le texte est souvent celui qui permet le classement en ensembles, tandis que les œuvres de musique savante sont classées par forme musicale (forme sonate par exemple), ou formation instrumentale (trio, musique de chambre, musique symphonique, etc.). L'absence fréquente de transcription musicale dans les musiques de tradition orale doit sans doute favoriser ce type de démarche, l'analyse des paramètres musicaux étant facilitée par la mise à l'écrit.

II. 1. 1. 6. Evolution de la chanson basque du point de vue historique

Charles Bordes distingue plusieurs périodes, plusieurs couches, qui sont selon lui analogues à celles que présente l'Histoire commune de la musique.

II. 1. 1. 6. 1. Première période

« La première période a sa base dans le plain-chant, dont elle tire non seulement ses modes, mais aussi ses rythmes, on pourrait dire ses neumes. Deux genres de thèmes populaires sont issus du plain-chant, les uns de rythme libre, les autres asservis à une mesure isochrone, ces derniers plus modernes, mais tous ayant gardé très pure leur modalité grégorienne²⁶⁹. »

Charles Bordes analyse sur ce modèle quatre chansons. Pour deux d'entre elles, il choisit de les écrire selon la notation du plain-chant, qui selon lui rendrait la mélodie plus exactement qu'aucune autre. Le recours aux neumes comme système d'écriture pourrait signifier que Charles Bordes a réalisé la difficulté de noter une musique de tradition orale selon le système d'écriture de la musique savante moderne, à l'instar des efforts faits en ethnomusicologie à la fin du XX^{ème} siècle²⁷⁰. De plus, en tant que membre fondateur de la *Schola Cantorum*, il est sans doute particulièrement sensible au langage musical (et donc au système de notation) de la musique ancienne.

²⁶⁸ Nous avons tenté dans notre mémoire de Maîtrise de faire le point sur les différentes acceptions des syntagmes *musique populaire* et *musique traditionnelle*. HIRIGOYEN, Marie, *La pratique vocale traditionnelle au Pays Basque Nord : Histoire et actualité du chant soliste*, Mémoire de Maîtrise de musicologie, sous la direction de Jean-Christophe Maillard, Toulouse, 2004, 121 p. D'une manière plus générale, le concept de tradition est très largement traité dans l'ouvrage : DURING Jean, *Quelque chose se passe*, Paris, Verdier, 1994, 446 p.

²⁶⁹ BORDES Charles, 'La musique populaire...', *op. cit.*, p. 301.

²⁷⁰ Nous pouvons citer notamment Constantin Brailoiu, Claudie Marcel-Dubois, Simha Arom, Yves De France.

Pourtant, nous devons tout de même tempérer les propos de Charles Bordes. L'utilisation de l'écriture en neumes paraît justifier la filiation que l'auteur signale entre plain-chant et *chant basque*. Rappelons que les neumes sont avant tout un système d'écriture et non un langage particulier : toute musique peut être notée de cette façon. Les mélodies collectées par Charles Bordes sont-elles réellement issues du plain-chant ? Nous ne saurions y répondre de façon certaine. En revanche, nous pensons que cette transcription incite le lecteur à associer musique ancienne et musique *populaire* basque.

II. 1. 1. 6. 2. Deuxième période

« Nous arrivons à une seconde période où la mélodie prend la carrure métrique et devient franchement majeure ou mineure. Nous y trouvons une série de thèmes profondément originaux, dégagés de toute influence étrangère. Nous ne voyons pas à quels types de la musique artistique pourraient être rattachées ces pièces si spontanées, si viriles et si tendres à la fois²⁷¹ ».

L'auteur semble opposer musique *populaire* et musique *artistique*. Il y aurait d'un côté une musique savante, écrite, pensée, construite, et de l'autre une musique *populaire*, orale, spontanée. Or, si « la mélodie » devient majeure ou mineure, c'est qu'elle évolue selon le système tonal, qui est précisément utilisé dans la musique savante classique et romantique notamment. Une confusion apparaît donc puisque Charles Bordes ne parvient pas, malgré tout, à rattacher les chansons de cette période à une « musique artistique ». L'auteur ajoute que les thèmes collectés semblent profondément originaux, ce qui apparaît plutôt utopiste étant donné qu'aucune musique ne pourrait être spécifique au point de ne ressembler à aucune autre pratique. Il développe l'idée de pureté de la musique basque, qui se différencierait donc de ce qu'il entend à Paris à cette époque-là, à savoir sans doute de la musique savante et /ou religieuse (par son implication dans la création de la *Schola Cantorum*).

Charles Bordes précise ensuite qu'il est impossible de fixer des dates à ces chansons car selon son étude, « la chanson légendaire ou héroïque, la complainte historique est [serait] tellement exceptionnelle qu'on peut dire qu'elle ne compte pas au Pays Basque », contrairement à d'autres pays où les légendes chantées abondent, où des faits historiques ont été mis en

²⁷¹ BORDES Charles, 'La musique populaire...', *op. cit.*, p. 307.

complainte, et où la chronologie est relativement facile²⁷². En effet, les chansons d'amour, intemporelles, semblent être les plus nombreuses dans sa classification, et sont donc difficiles à dater. Pourtant, l'auteur nous précise enfin que les exemples musicaux associés à cette période seraient datés entre la fin du XVI^{ème} siècle et le milieu du XVII^{ème}, mais il ne nous signale pas sur quels critères il se base pour l'affirmer. L'analyse musicale donnerait des indications sur leur origine. En l'absence d'écrits complémentaires, nous restons dans l'incertitude sur ce sujet²⁷³.

II. 1. 1. 6. 3. Troisième période

En ce qui concerne la troisième période, le terme *décadence* est employé par l'auteur :

« Les thèmes extérieurs, fades, pompeux et conventionnels du XVIII^e siècle vont apparaître même sur la terre basque. Sous la forme de chansons martiales naissent de nombreuses réminiscences de nos marches de gardes françaises ou des sonneries de cors de chasse, d'où sont sortis tant de cantiques. [...] Le temps de la fière chanson est révolu. Voici, se substituant aux antiques mélopées, des thèmes doucereux, certainement pris à quelques cahiers de romances à la mode²⁷⁴. »

Que devons-nous en conclure ? Charles Bordes ne semble pas valoriser le répertoire français à la mode au XIX^{ème} siècle (qui serait lui-même issu du siècle précédent) et le Pays Basque aurait sans doute dû échapper à ces influences (« même au Pays Basque »). Le début du XX^{ème} siècle est marqué par l'apogée des cafés-concerts parisiens où des artistes chantent des romances, des chansons comiques et des airs d'opéras. Peut-être Charles Bordes retrouve-t-il des similitudes avec ce qu'il peut entendre à Paris à cette époque-là ?

²⁷² *Ibid.*, p. 309.

²⁷³ Il n'y a qu'à observer la polémique autour du *Chant d'Altabiscar* et du *Chant de Lelo* notamment, tous deux apocryphes. MOREL BOROTRA Natalie, 'Qu'est-ce que « le chant basque » ? Petite histoire d'une notion changeante, des premières années du XIX^{ème} au début du XX^{ème} siècle', *Euskonews & Media, revue en ligne*, 2001, <http://www.euskonews.com/0138zbnk/gaia13804fr.html>

²⁷⁴ BORDES Charles, 'La musique populaire...', *op. cit.*, pp. 310-311.

Quoi qu'il en soit, nous sommes dans un fantasme d'authenticité²⁷⁵. L'ancien, le vieux, le « avant », sont privilégiés. La nouveauté et l'emprunt sont décadences. Dans l'ouvrage de Claude Lévi-Strauss intitulé *Tristes Tropiques* nous repérons des questions sous-jacentes :

- Est-ce que l'ancien a une valeur plus importante que le nouveau ?
- La validité d'une information, de l'être, du vécu, de l'observation,... est-elle donnée par l'ancienneté ?
- Tout ce qui est nouveau, construit, est-ce dans un esprit de continuation, d'évolution ou de cassure avec le passé ?

Il semble que Charles Bordes valorise l'ancien (rappelons son engagement dans la création de la *Schola Cantorum*). Cela aura sans doute une incidence sur l'orientation de son analyse (nous l'avons déjà vu en ce qui concerne la relation entre chant basque et plain-chant). D'une manière générale, nous remarquons un certain goût pour l'authentique dans les études des musiques de tradition orale. Pourtant, le *nouveau* devrait être le reflet de l'*ancien*, mais s'adaptant aux variations de contextes et de pratiques. L'important est sans doute d'être le témoin d'une époque. Charles Bordes nous en apprend plus sur lui, sur sa pensée, et sur les orientations de son époque, que sur la musique qu'il étudie.

En conclusion, remarquons que Charles Bordes distingue trois périodes dans ce qu'il appelle l'Histoire de la *musique* basque, mais que nous pourrions nommer Histoire de la *chanson* basque, étant donné que la musique instrumentale – considérée comme accompagnement de la danse basque – est traitée dans un autre chapitre²⁷⁶. Nous aurions donc :

- Jusqu'au XVI^{ème} siècle (Moyen Âge) : une musique modale, de rythme libre, conçue le plus souvent selon une mesure isochrone.
- De la fin du XVI^{ème} siècle au milieu du XVII^{ème} siècle (Renaissance) : une musique conçue selon le principe de la *tonalité*, avec une carrure métrique. Les thèmes sont originaux, dégagés de toute influence étrangère selon l'auteur.

²⁷⁵ Voir à ce sujet la lutte entre l'Ancien et le Nouveau monde, la recherche de l'authenticité observés dans l'ouvrage de Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*. LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, 490 p.

²⁷⁶ La musique de danse ne connaît pas tout à fait le même développement du point de vue musical.

- XVIII-XIX^{ème} siècles (Période plus moderne) : une musique imitant les thèmes extérieurs du XVIII^{ème} siècle, notamment les marches des gardes françaises, les romances à la mode, etc...

Par conséquent, l'Histoire de la chanson basque est dressée, inscrite dans l'Histoire de la musique savante. Après avoir construit une généalogie sur plusieurs siècles (sans écrits qui appuient ses analyses musicales), Charles Bordes va maintenant s'attacher à décrire les particularités musicales de la chanson *populaire* basque dans un chapitre intitulé *Traits distinctifs et particularités musicales de la chanson basque*.

II. 1. 1. 7. Le rythme et le mètre

Selon Charles Bordes, la musique basque est essentiellement rythmique. « C'est son rythme décidé, très mâle²⁷⁷ et pourtant souple et plastique, pour ainsi dire, qui constitue sa plus forte originalité²⁷⁸. » L'auteur va distinguer le rythme *pur* (accents) et le mètre, qui peuvent se réunir ou s'opposer, créant ainsi de précieux moyens d'expression.

« Les accents rythmiques sont ceux qui naissent des élans et des repos de la mélodie, appelés scientifiquement *arsis* et *thésis*. Les accents métriques sont les temps forts et faibles de la mesure. Les accents rythmiques sont libres dans leur mouvement, ne sont pas soumis à une durée rigoureuse dans leurs rapports réciproques, enfin ils sont divers dans leur dynamique, c'est-à-dire dans leur force ou leur intensité. Les accents métriques, au contraire, sont isochrones, périodiques, réguliers, égaux dans leur force, asservis au temps²⁷⁹. »

En d'autres termes, le mètre serait relativement régulier tandis que les accents – rythmes – seraient riches de diversité, du point de vue de la durée et de la dynamique. Bien que Charles Bordes n'y fasse en aucun cas allusion, nous suggérons que ce constat doit être lié à la prosodie de la langue basque. Selon Jacques Allières, l'analyse de la langue basque révélerait « des structures insolites dans l'univers "occidental" » et paraîtrait « totalement isolée en

²⁷⁷ Cela semble s'opposer à la *monotonie rythmique* et au *profil voilé* des berceuses, répertoire plutôt associé aux femmes selon le Père Donostia. DONOSTIA Père José Antonio, 'Les berceuses basques', *Gure Herria*, février 1926, Bayonne, Association Gure Herria, 1926, pp. 65-76.

²⁷⁸ BORDES Charles, 'La musique populaire...', *op. cit.*, p. 333.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 334.

Europe et dans le monde²⁸⁰ ». De ce fait, Charles Bordes a pu percevoir quelque chose d'irrationnel dans cette langue qu'il découvre en cette fin du XIX^{ème} siècle.

Charles Bordes ajoute que dans les anciennes mélodies, qui viendraient du plain-chant, nous ne trouvons que l'accent rythmique, qui leur donne le caractère de mélodie, si saisissant quand elles sont entendues dans leur cadre de forêts et de montagnes. Nous comprenons qu'il n'y aurait pas de pulsation, qu'elle soit régulière ou irrégulière. Charles Bordes cite l'exemple du chant *Arranoak bortietan*²⁸¹ qui perdrait toute originalité si nous le faisons entrer de force dans une mesure régulière, si nous le disposons entre des temps forts égaux. Nous appelons ce type de chants aujourd'hui les *Basa Ahaide* (chants sauvages), qui seraient des chants le plus souvent sans paroles, très anciens, longtemps interprétés par les bergers dans les montagnes de Soule. Ces mélodies sembleraient décrire la fascination de l'homme devant le vol de rapaces comme l'aigle ou l'épervier²⁸². L'absence de pulsation est alors induite par l'imitation du vol des oiseaux, irrégulier, libre et mouvant.

Nous aurions donc deux types de chants : les uns de mètre isochrone et les autres de mètre irrégulier, les deux de rythme libre. Ceci est repérable dans de nombreuses autres pratiques de tradition orale ainsi que dans la musique savante (les deux formes de récitatif à l'opéra par exemple). Jusqu'à quel point l'envie de découvrir quelque chose de particulier incite l'auteur à décrire des pratiques relativement ordinaires de manière prolixe ?

Enfin, Charles Bordes aborde la question des contre-temps, « très caractéristiques de la musique basque, que les mensuralistes appelleront des déplacements de temps²⁸³ ». Il cite alors l'usage de la mesure à cinq temps, qui serait plutôt associé à la musique de danse du Pays Basque espagnol²⁸⁴. Il s'attarde également sur la chanson à mesure mobile, qui serait

²⁸⁰ ALLIERES Jacques, *Les Basques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 47. [Coll. Que sais-je ? n° 1668]

²⁸¹ Peut être traduit : « Les aigles au-dessus de la montagne ».

²⁸² « *Kantuketan erakusketan entzuten ahal diren kantuei buruzko azalpenak – Commentaires relatifs aux chants proposés à l'écoute au sein de l'exposition Kantuketan* », Institut Culturel Basque, 2001. Voir également : <http://www.grottes-isturitz-espaceculturel.com/article-txori-kantuak-chants-d-oiseaux-74759953.html>

²⁸³ BORDES Charles, 'La musique populaire...', *op. cit.*, p. 337.

²⁸⁴ Xabier Itçaina, spécialiste de la danse basque, signale que nous repérons au Pays Basque français du 5/8 chanté, mais non dansé. Entretien du 10 avril 2012. Dans son étude sur le *zortziko*, nom généralement donné à un type particulier de 5/8 au Pays Basque, Denis Laborde écrit : « chacun sait bien que le *zortziko* est un rythme de danse ». Ce rythme a créé de nombreuses polémiques qui sont rappelées dans cet ouvrage. Nous ne reviendrons donc pas sur le sujet. LABORDE Denis, 'Le *zortziko* d'Iztueta', in LABORDE Denis (éd), *Six études sur la société basque*, Collection Anthropologie du Monde Occidental, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 59.

assez rare selon lui, avec un exemple qui utiliserait les mesures 3/8 - 2/8 - 3/8, et une chanson qui alternerait une mesure à quatre temps et une mesure à deux temps avec temps forts identiques, pouvant se ramener à une mesure à trois temps « large » dont le troisième temps serait fort. Charles Bordes terminera son propos sur le rythme en citant l'un des mètres les plus singuliers rencontrés au cours de ses recherches : un cantique avec une véritable mesure à 11 temps.

Nous ne pensons pas que ces analyses de mètre doivent être érigées en traits caractéristiques de la chanson basque. En effet, nous suggérons tout d'abord que, comme nous l'avons déjà précisé, ces changements de mètre, ces « déplacements de temps » sont sans doute liés à la prosodie de la langue basque. Le lien entre texte et musique était sans doute très fort à une époque et dans des pratiques²⁸⁵ où le fait de raconter quelque chose importait plus que le fait de *faire de la musique*. L'accentuation musicale était donc probablement au service de la poésie²⁸⁶. De plus, la musique savante est construite depuis plusieurs siècles sur une carrure et un mètre réguliers (le plus souvent binaire ou ternaire), ce qui n'est pas le cas de la musique de tradition orale. Lorsque les collecteurs ont tenté de noter les chants entendus, ils ont souhaité utiliser des indicateurs de mesure, fixes ou changeants (comme le propose alors Charles Bordes). Pourtant, nous devrions peut-être nous en tenir, quand cela semble le demander, à une division en phrases musicales plus élargies. En ce cas, une comparaison de la durée des phrases musicales ou du nombre de temps forts/faibles de chaque ensemble apparaîtrait plus pertinente que l'analyse des changements de mesure (considérés indépendamment de chaque phrase musicale) cités ci-dessus.

II. 1. 1. 8. La mélodie

Charles Bordes consacre ensuite une petite partie aux caractéristiques mélodiques de la chanson basque. Nous ne savons pas à quelle période historique ces propos sont rattachés.

²⁸⁵ Pratiques populaires, opposées ici à certains usages de la musique savante.

²⁸⁶ Rappelons encore une fois l'étude de Francisque Michel, *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses mœurs, sa littérature et sa musique*, Paris, Firmin Didot frères, fils et cie, 1857, 547 p. Le chant est traité dans une partie intitulée *Poésies populaires*. L'aspect musical n'apparaît pas important à l'époque.

« Quant aux particularités mélodiques, elles résident dans le choix des modalités anciennes pour la plupart et dans l'emploi presque exclusif du mode mineur, ce qui n'empêche pas la musique basque d'être souvent pleine d'allégresse, en général peu mélancolique, et jamais monotone. Ce qu'il importe de remarquer, c'est la force de tradition encore vivace dans la constitution des degrés de la mélodie et le respect des anciennes formes²⁸⁷ ».

Le descriptif modal est ambigu : s'agit-il de modes anciens ou du mode mineur (tel que considéré dans la musique tonale) ? Dans quelle mesure s'agit-il d'un choix ? En quoi cette tradition est-elle si tenace ? Tout d'abord, nous pouvons signaler que le système tonal est plutôt lié à la musique écrite et harmonique. Il est donc courant que les pratiques chantées de tradition orale et monodiques soient modales. D'un autre côté, remarquons que la plupart des collecteurs de chansons de tradition orale se sont appuyés sur les règles d'écriture de la musique savante occidentale pour noter les chansons entendues. Ils ont pu, parfois, transformer une mélodie pour qu'elle réponde aux rapports hiérarchiques de la musique tonale (de type sensible, etc.). De la même façon, Charles Bordes a pu s'appuyer sur sa connaissance de la musique ancienne pour valider la transcription des mélodies entendues. Il ajoute d'ailleurs après l'analyse d'une mélodie : « rien de plus juste selon l'attraction des notes et le respect des lois de la musique médiévale ». Il est difficile de savoir ce qu'il en est réellement du point de vue musical. Nous avons en effet des difficultés à entendre une musique sans *a priori* liés à notre culture, notre savoir. Nous savons aujourd'hui que cela est en partie dû aux problèmes liés à la perception²⁸⁸.

En dehors des modes, Charles Bordes signale que la chanson basque est syllabique et strophique (le refrain serait absolument inconnu dans la littérature *populaire* basque) :

« Toutes les poésies basques, anciennes ou dues à des improvisateurs modernes, sont en strophes sans refrain. Quelquefois, dans le désir de faire participer tous les fidèles au chant des cantiques, de bons curés ont ajouté des refrains à des mélodies anciennes, mais le procédé est sans malice et il est toujours facile de rétablir le texte primitif²⁸⁹. »

L'auteur a, pour appuyer cette idée, repéré que de nombreux Noël seraient des adaptations ou transformations de thèmes connus.

²⁸⁷ BORDES Charles, 'La musique populaire...', *op. cit.*, p. 342.

²⁸⁸ CASTELLENGO Michèle, 'La perception auditive des sons musicaux', in ZENATTI Arlette (dir.), *Psychologie de la musique*, Paris, P. U. F., 1994, pp. 55-86.

²⁸⁹ BORDES Charles, 'La musique populaire...', *op. cit.*, p. 313.

Sans s'attarder sur le paramètre mélodique, Charles Bordes va proposer enfin des orientations de recherche qui pourraient être poursuivies dans ce sens : les rapports intervalliques et la transformation des timbres. Mais l'auteur ne va pas plus loin ; selon lui, c'est le rythme qui donne à la musique basque sa réelle originalité.

II. 1. 1. 9. Conclusion partielle

Charles Bordes propose ici une analyse de la chanson basque, sous-entendue monodique et *a capella*. D'une manière générale, celle-ci serait syllabique et strophique. Elle peut être selon lui profane (d'amour, satirique) ou religieuse (cantique, Noël, légendaire morale et religieuse). Du point de vue mélodique, elle serait soit modale soit *tonale* (avec une préférence pour le mode mineur). Son rythme serait libre et son mètre régulier ou irrégulier.

Dans cette conférence, l'auteur distingue trois périodes dans l'histoire de la musique basque. Son classement historique en plusieurs couches (analogues à celles de l'Histoire de la musique, comme le signale l'auteur) apparaît d'autant plus cohérent que la chanson basque ne semble pas pouvoir se développer indépendamment de toute influence extérieure. Elle subit donc, de manière plus ou moins forte, les changements musicaux perceptibles dans l'Europe siècle après siècle. Cela permet également d'inscrire la chanson basque dans une « histoire musicale, et non plus seulement dans une histoire littéraire²⁹⁰ ». Cependant, et comme le signale Charles Bordes, si nous observons dans l'analyse d'un chant les paramètres musicaux associés à telle ou telle période, cela ne nous permettra pas pour autant de le dater. Le langage musical est bien entendu perméable à toutes les périodes historiques, même si certaines modes permettent la théorisation et la dénomination *a posteriori* de courants musicaux.

D'autre part, lorsque Charles Bordes dresse l'inventaire des *particularités* de la chanson basque, dans une dimension diachronique, cela le conduit à s'aventurer dans des propos confus (« thèmes dégagés de toute influence étrangère », « accents rythmiques libres », « modalités ... mineures », etc.). En 1897, lors du Congrès de la Tradition Basque, l'analyse scientifique de Charles Bordes semble mêlée à la recherche d'une originalité envisagée coûte que coûte. Comme nous l'avons précisé (Contexte historique, II. 1. 1. 1), lorsque la Société d'Anthropologie décide d'organiser le Congrès de la Tradition Basque, c'est pour réveiller les

²⁹⁰ MOREL BOROTRA Natalie, 'Qu'est-ce que « le chant basque » ?...', *op. cit.*

« instincts nationalistes auxquels le génie populaire est resté fidèle en dépit d'une centralisation outrancière²⁹¹ ». Rappelons qu'à partir du XIX^{ème} siècle, le mouvement romantique régionaliste français pousse de nombreuses personnes à s'intéresser aux différentes pratiques *populaires* présentes sur le territoire. Nous sommes donc dans une période historique et dans un événement où le public ne souhaite pas entendre que le chant basque est français ou européen, le *chant basque* est *basque*, mais pourquoi ? C'est ce que l'auteur tente de décrire.

En outre, les analyses des chansons basques exposées par Charles Bordes sont précieuses car celui-ci est musicologue et collecteur. Ayant collecté de nombreuses chansons basques²⁹², il n'analyse pas l'œuvre écrite mais l'œuvre entendue et retranscrite, en tout cas le souvenir qu'il en a (il n'y a pas d'intermédiaire entre l'informateur et l'analyste²⁹³). Remarquons tout de même que Charles Bordes ne parle quasiment que du rythme et du mètre dans son étude, en insistant sur les mesures mobiles et les irrégularités. S'il se penche pendant quelques lignes sur le paramètre mélodique, ce n'est que pour rappeler l'utilisation de modes anciens et l'emploi presque exclusif du mode mineur. Nous sommes à la fin du XIX^{ème} siècle et c'est pourquoi la comparaison avec la carrure et les rythmes de la musique savante contemporaine de l'auteur est si prégnante. Il n'aurait sans doute pas décrit ce phénomène de la même façon un siècle plus tard. L'utilisation ponctuelle des neumes révèle alors une certaine modernité dans son appréhension de la musique de tradition orale. En effet, en se dégageant du système d'écriture utilisé dans la musique savante depuis la Renaissance et utilisé jusqu'à nos jours, Charles Bordes sous-entend que la musique *populaire* comporte des contours mélodiques et rythmiques différents. Il considère la chanson basque comme un objet à part entière et non en relation avec les règles de la musique savante classique et romantique. Pourtant, en tant que co-fondateur de la Schola Cantorum, le parti pris n'est pas anodin. Comme nous l'avons signalé, l'utilisation de l'écriture en neumes paraît alors justifier la filiation que l'auteur signale entre plain-chant et chanson basque. Cette transcription peut inciter le lecteur à associer musique ancienne et musique *populaire* basque.

²⁹¹ BOUCHER Gustave (dir.), *op. cit.*, 598 p.

²⁹² Charles Bordes propose dans sa conférence de nombreux chants issus de sa collecte. Nous pouvons citer également : BORDES Charles, *Douze Chansons Amoureuses du Pays Basque Français*, Archives de la Tradition Basque, Paris, 1/ 1891, 2/ Rouart Lerolle & Cie, 1910, 25 p.

²⁹³ C'est dans ce type de démarche que s'inscrit notre travail : en analysant des enregistrements, nous limitons le nombre d'intermédiaires entre l'interprète et nous.

Pour conclure, nous devons signaler l'importance considérable de la conférence de Charles Bordes sur la *musique populaire des Basques* prononcée en 1897. Il s'agit de la première étude musicologique sur le chant basque. Celle-ci aura une influence immense sur tous les écrits postérieurs puisque Charles Bordes sera cité systématiquement, le plus souvent pour appuyer les propos des autres analystes. Natalie Morel Borotra nous annonce que le concept *chant basque* se crée peu à peu au cours du XIX^{ème} siècle²⁹⁴. Maintenant qu'il existe, il va falloir le décrire, le collecter, le sauvegarder. Voici donc la première pierre jetée. Cependant, nous devons signaler la vision ethnocentriste de Charles Bordes, et ses partis pris quant à la musique *populaire* et le chant grégorien. Enfin, nous ne pouvons que regretter l'absence d'enregistrements directement associés à son étude.

Ainsi, après avoir analysé les caractéristiques musicales attribuées par Charles Bordes au chant basque, nous allons proposer une analyse musicologique de deux chants enregistrés à la même époque, à savoir en 1900. Nous pourrons ainsi comparer ce qui est dit sur le chant basque et ce que nous pouvons en entendre grâce aux archives sonores à notre disposition aujourd'hui.

²⁹⁴ MOREL BOROTRA Natalie, 'Le chant et l'identification culturelle...', *op. cit.*, p. 351.

II. 1. 2. Corpus sonore : Le Dr Azoulay et la Société d'Anthropologie de Paris

A notre connaissance, les premières sources sonores en langue basque concernant le Pays Basque français datent de 1900 et proviennent de la collecte du Docteur Léon Azoulay, missionné par la Société d'Anthropologie de Paris²⁹⁵, à l'occasion de l'exposition universelle de Paris.

II. 1. 2. 1. Les enregistrements du Dr Léon Azoulay

L'exposition universelle et internationale de Paris de 1900 fut la cinquième exposition universelle organisée à Paris après celles de 1855, 1867, 1878 et 1889. Elle se tint du 15 avril au 12 novembre 1900 et accueillit plus de cinquante millions de visiteurs pendant ses deux cent douze jours d'ouverture. Inaugurée le 14 avril 1900 par le président Émile Loubet, puis ouverte au public le 15 avril, elle s'étendait sur 216 hectares, avec plus de 80 000 exposants dont 45 000 étrangers. Manifestation emblématique de la Belle Époque, dont le thème fut « Le bilan d'un siècle », elle légua à Paris plusieurs bâtiments toujours en place dont le Petit et le Grand Palais²⁹⁶.

Pendant près de cinq mois dans et hors de l'exposition, le Docteur Azoulay réunit plus de quatre cents phonogrammes dans le cadre d'une enquête linguistique. Selon l'inventaire de l'époque, sont représentés les *peuples* suivants²⁹⁷ :

Afrique du Nord : Berbères, Arabes.

Afrique subsaharienne : Sénégalais, Dahoméens, Nigériens, Zanzibaristes, *peuples* de Madagascar et de Grande-Comore.

²⁹⁵ AZOULAY Léon, 'Le Musée phonographique de la Société d'Anthropologie', in *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, Paris, V^e Série, Tome 2, 1901, pp. 327.

²⁹⁶ URL : <http://www.expositions-universelles.fr/1900-exposition-universelle-Paris.html>, consulté le 24 février 2011.

²⁹⁷ Centre de Recherche en Ethnomusicologie. URL : http://crem-cnrs.fr/archives_sonores/cylindres.php, consulté le 16 février 2011.

Asie : Chinois, Japonais, Laotiens, Tonkinois, Siamois, Cinghalais, Indiens, *peuples* du Turkestan, Persans, Arméniens, Caucasiens, Géorgiens, Syriens.

Europe : Ruthènes, Yougoslaves, Tchèques, Turcs, Juifs de Constantinople, Magyars, Finnois, Lettons, Suédois, Norvégiens, Islandais, Allemands, Français, Italiens, Espagnols.

Une partie de ces enregistrements sont des textes parlés, les autres, de la musique vocale et/ou instrumentale. A l'initiative du Docteur Azoulay, la Société d'Anthropologie vota en 1900 la fondation d'un musée phonographique qui rassemblerait ces enregistrements et d'autres à venir, constitués selon le même modèle²⁹⁸. Aujourd'hui, ces archives sonores sont disponibles sur le site du Centre de Recherche en Ethnomusicologie²⁹⁹. Le CREM gère un vaste fonds documentaire (archives musicales et livres) de la plus haute valeur patrimoniale et consulté par un public international. Il est éditeur d'une importante collection de disques.

II. 1. 2. 2. Les enregistrements basques

En ce qui concerne le Pays Basque, nous repérons dans l'article du Docteur Léon Azoulay intitulé « Liste des phonogrammes composant le musée phonographique de la Société d'Anthropologie » les items suivants³⁰⁰ :

- 85 – 85 bis. Evang. de Saint Jean, chap 20, lu et syllabisé (dial. Souletin, Mauléon).
- 89. Enf. Prod. lu (dial. Guipuzcoan, Saint-Sébastien).
- 86. Chant popul. : *L'oiseau*, chantée et dite (dial. Souletin, Mauléon).
- 87. _____ d'amour (id.).
- 88. _____ *La belle héritière* (dial. Souletin).

²⁹⁸ AZOULAY Léon, 'Le Musée phonographique...', *op. cit.*, pp. 327-330.

²⁹⁹ Le Centre de Recherche en Ethnomusicologie fait partie du Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative. Il se consacre à « l'étude des pratiques et des savoirs musicaux, conçus autant comme processus de différenciation socio-culturelle que comme forme d'expression commune à l'Homme. Cette approche, fondée sur un recueil raisonné des données musicales et un travail simultané d'enquête ethnographique, s'inscrit dans une anthropologie du fait musical envisagé dans ses dimensions socio-culturelles, esthétiques, formelles, acoustiques, kinésiques et finalement cognitives ». URL : <http://www.crem-cnrs.fr/presentation/presentation.php>, consulté le 5 avril 2011

³⁰⁰ AZOULAY Léon, 'Liste des phonogrammes composant le Musée phonographique de la Société d'Anthropologie', in *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, Paris, V^e Série, tome 3, 1902, pp. 652-666.

- 90. Chant popul. : *Les trois demoiselles de Saint-Sébastien*, dite et conversation (dial. Guipuzcoan, Saint-Sébastien et Bilbao).
- 91. Chant popul. : *Les trois demoiselles de Saint-Sébastien*, chantée. Cri de guerre basque, à la fin du phonogramme (dial. Guipuzcoan, Saint-Sébastien).
- 92. Chant popul. d'amour : *Eriguentan bachubec*, et satirique : *Pelio Josepe* (dial. Guipuzcoan, Saint-Sébastien).

Ces enregistrements ont été réalisés grâce à M. Vinson, professeur à l'Ecole des langues orientales et président du Congrès des Etudes Basques³⁰¹.

Nous avons accès aujourd'hui à la version numérisée des trois cylindres suivants, mis à disposition par le Centre de Recherche en Ethnomusicologie :

- N° 87 : Chanson d'amour *Ma bien-aimée où êtes-vous (Maitia nun zira)*, interprétée par un homme (1'25 min.), France, Basque, dialecte Souletin.
- N° 88 : Chanson d'amour *La belle héritière (Prima eijerra)*, interprétée par un homme (2'21 min.), France, Basque, dialecte Souletin.
- N° 92_01 : Chanson satirique *Donostiako hiru damatxo*, interprétée par une femme (2'44 min.), Espagne, Basque, dialecte de Guipuzcoa.
- N° 92_02 : Chanson d'amour *Eriguentan bachubec* et Chanson satirique *Pelio Josepe* interprétées par une femme (1'38 min.), Espagne, Basque, dialecte de Guipuzcoa.

II. 1. 2. 3. Le choix du corpus

Pour notre étude, nous avons choisi d'analyser les deux enregistrements issus des cylindres 87 et 88, qui concernent le Pays Basque français :

- *Maitia nun zira*, chant d'amour, interprété par un homme, en dialecte souletin.
- *Prima eijerra*, chant d'amour, interprété par un homme, en dialecte souletin.

Ces deux chants ont été notés et publiés par Jean-Dominique-Julien Sallaberry dans son recueil de 1870 : *Chants populaires du Pays Basque*³⁰².

³⁰¹ AZOULAY Léon, 'Liste des phonogrammes...', *op. cit.*, p. 665.

II. 1. 2. 4. Chant 1 : ‘Maitia nun zira’

Maitia nun zira est une chanson d’amour ou « romance³⁰³ », que nous retrouvons dans le recueil *Chants populaires du Pays Basque* de 1870. La version proposée par J.D.J Sallaberry contient cinq couplets. Dans l’enregistrement à notre disposition, l’informateur n’interprète que le premier et le troisième couplet (Transcription musicale (corpus sonore) 1)³⁰⁴.

Transcription 1

Couplet 1

Mai - ti - a, nun zi - ra - de? Nik et - zü - tüt i - khus - ten, Ez ber - ri - rik ja - ki - ten, Nu - rat gal - dü zi - ra?

Couplet 2

Ai - ta - je - los - kor - ra! Zük al - ha - ba i - gor - ri, A - rauz ene i - he - si, Ko - men - tü har - ta - ra!

C 1

Nu - rat gal - dü zi - ra? A - la zu - re de - sei - na o - te da kham - bi - a - tü? Hitz e - man ze - ne - rei - tan, Ez

C 2

Ko - men - tü har - ta - ra! Ar' e - ta ez a - hal da sar - thü - ren - se - (e) - ro - ra: Fe - de be - de - ra dü - gü, Al -

C 1

be - hin, bai ber - ri - tan, E - ni - a zi - ne - la. E - ni - a zi - ne - la.

C 2

khar - ri / e - ma - nak tü - gü, Gai - za se - gü - r - ra da Gai - za se - gü - r - ra da.

Transcription musicale (corpus sonore) 1 : *Maitia nun zira*, interprété par un homme (1900 - Paris). Collecteur : Léon Azoulay.

³⁰² SALLABERRY Jean-Dominique-Julien, *Chants populaires du Pays Basque*, Bayonne, Lamaignère, 1870, 277 p. En revanche, ils ne sont pas notés dans les recueils publiés de Madame de la Villehéllo, Pascal Lamazou, et Charles Bordes.

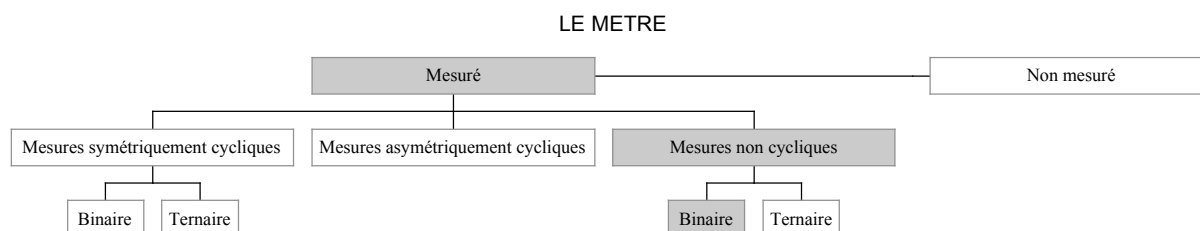
³⁰³ Terme utilisé par l’auteur : SALLABERRY Jean-Dominique-Julien, *op. cit.*, p. 266.

³⁰⁴ Paroles et traductions sont disponibles dans les annexes (ANNEXE D : Paroles et traductions des chants choisis pour le corpus sonore).

Nous avons analysé ces enregistrements selon les critères musicologiques choisis et définis au préalable (I. 3. 2 Protocole d'analyse musicale).

La forme musicale : Il s'agit d'un chant strophique (deux couplets sont proposés). La forme musicale pour chaque strophe est de type AA'BA', avec une structure tout à fait asymétrique (Cf. Transcription musicale (corpus sonore) 1 :).

Le mètre : Nous entendons ce chant dans un *tempo* (pulsation) relativement régulier (♩ ≈ 104-120)³⁰⁵.



Le rythme : Le rythme *croche pointée double* est très présent et donne naissance à une cellule rythmique répétée tout le long du chant : *double / croche pointée double / croche pointée double / noire*.



L'échelle : Ce chant est interprété sur une échelle heptatonique, que nous considérons comme un mode de *Do* sur *Sol*. Celui-ci ne se déploie entièrement que dans la partie B (la partie A étant plutôt axée sur le pentacorde : *Sol - La - Si - Do - Ré*). L'altération *Fa#* est placée à la clé pour une praticité de lecture et non en référence à la *tonalité* de *Sol* Majeur. En effet, nous préférons parler de mode étant donné qu'il s'agit d'un chant monodique.

³⁰⁵ Nous l'entendons dans une mesure binaire (temps divisible par deux). A titre de comparaison, remarquons que J.D.J. Sallaberry avait fait le choix de transcrire la version entendue en ternaire (temps divisible par trois). *Ibid.*, pp. 11-12.

La mélodie est diatonique (absence de chromatisme).

L'ambitus : L'ambitus mélodique forme un intervalle d'octave qui va de la tonique à la tonique. L'intervalle mélodique le plus grand est une sixte, qui marque une sorte de grande levée au début de la partie B. Un port de voix tend à atténuer l'espace entre les deux notes.



Nous repérons principalement de petits intervalles tels que les secondes et les tierces.

Les hauteurs : Comme nous l'avons précisé, la qualité de l'enregistrement, médiocre, ne nous permet pas de faire une analyse approfondie de ce paramètre. Nous pouvons simplement affirmer que cette interprétation de *Maitia nun zira* nous apparaît chantée dans une échelle relativement *tempérée* – dans le sens où la mélodie évoluerait sur les degrés de la gamme du tempérament égal.

Les ornements : L'informateur interprète ce chant de façon syllabique. Seuls quelques ports de voix et de rares notes de passage ou liaisons (dues au texte) sont à signaler.

La variabilité : Nous observons entre le couplet 1 et le couplet 2 quelques changements de hauteur qui suggèrent que celles-ci ne sont pas fixes, qu'elles ne sont que passage entre plusieurs degrés plus forts³⁰⁶, et qu'elles sont donc laissées à la liberté de l'interprétation de chacun. Sont à signaler également des modifications rythmiques (ou avec ajout d'ornementation) qui sont le plus souvent dues au texte.

³⁰⁶ Une hiérarchie apparaît souvent entre certains degrés d'une échelle dans l'analyse d'un mode ou d'un ton. Nous considérons ici les degrés forts comme étant stables ou fixes, les degrés plus faibles étant caractérisés par leur mobilité. Nous convenons qu'une autre définition puisse être donnée à ces termes.

II. 1. 2. 5. Chant 2 : ‘Prima eijerra’

Prima eijerra est une chanson d’amour déçu que nous retrouvons dans le recueil *Chants populaires du Pays Basque* de 1870 sous la forme de quatre couplets³⁰⁷ (Transcription musicale (corpus sonore) 2)³⁰⁸.

Transcription 2

Un peu bas

Couplet 1

Pri - ma ei - (i) - jer - ra, Zū - tan fi - da - (a) - tū - rik Ha - nitch ba - (a) - gi - ra, O - ro trom - pa - (a) - tū - rik. E -

Couplet 2

De - ser - ti - (i) - a - la Ju - an na - hi ba - zi - (i) - ra, Ar - ren zu - (u) - a - za, Oi! be - na ber - (er) - ha - la! E -

Couplet 3

tan e - tsem - plū Na - hi di - a - nak har (ar) - tū, E - ne ma - lūr - rak Pa - re - rik e - (ez) pei - tū. Char -

Couplet 4

Min - tzo zi - ra - de Ar - ra - zu ga - be - ta - (a) - rik Ez - tū - da - la nik Zur' a - mo - dio - (o) - rik; Zū

C 1

ni - a zi - re - nez er - ra - da - zū - bai al' ez, Bes - te - la Ba - nu - a De - ser - ti - (i) - a - la ni - gar - rez hur - (ur) - tze - ra.

C 2

tzi - ti - a - la jin har - tza - ra ni - ga - na, Bes - te - la Go - gu - a Do - lū - tū - ren zai - zū, - a - mo - ros ga - (a) - chu - a.

C 3

ma - gar - ri bat nik ni - an mai - tha - (a) - tū, Fi - da - tū, Trom - pa - tū; Se - kū - la ja - goi - ti / i - khu - si e - (ez) pa - nū!

C 4

be - no le - he - nik ba - ni - an bes - te - rik Mai - te - rik, Fi - de - lik; Hor - rez - ez - terei - zūt e - gi - ten o - (o) - ge - nik.

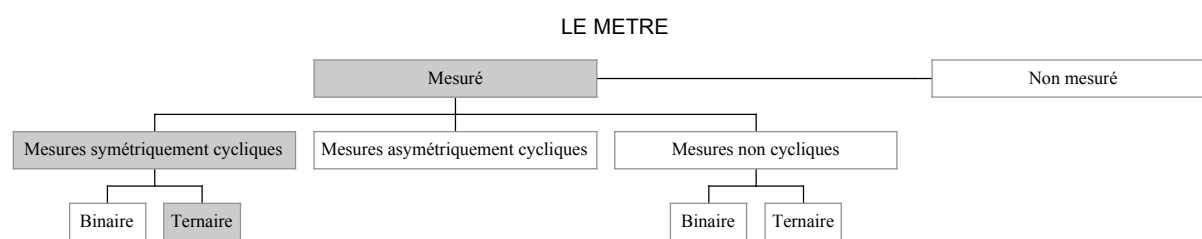
Transcription musicale (corpus sonore) 2 : *Prima eijerra*, interprété par un homme (1900 - Paris). Collecteur : Léon Azoulay.

³⁰⁷ Il s’agirait d’un chant anonyme datant des XVIII-XIX^{ème} siècles. Euskal Poesiaren Ataria : euskal poesia munduari erakusteko leihoa, Susa Literature Publisher. URL : <http://www.basquepoetry.net/poemak/0828.htm>, consulté le 1 avril 2012.

³⁰⁸ Paroles et traductions sont disponibles dans les annexes (ANNEXE D : Paroles et traductions des chants choisis pour le corpus sonore).

La forme musicale : Il s'agit d'un chant strophique (les quatre couplets sont interprétés par l'informateur), dont la forme musicale pour chaque strophe est très claire : AA'BA'. Les parties A et A' ne sont dissemblables que d'une seule note, le A étant ouvert et le A' clos.

Le mètre : Nous entendons ce chant dans une mesure ternaire (temps divisible par trois)³⁰⁹, avec un *tempo* (pulsation) relativement régulier (♩. ≈ 69-76) mais qui reste mobile (des accélérations sont significatives). Nous avons choisi de ne pas noter de nombreux passages accélérés ou ralentis, qui peuvent être de l'ordre de l'interprétation ou dus à un défaut de vitesse de la bande³¹⁰.



Apparaissent dans notre transcription trois façons de découper la mélodie. Nous avons proposé d'écrire ce chant avec les chiffres indicateurs (carrure 6/8, mètre régulier) et les barres de mesure. Les premiers temps seraient les temps forts et les seconds les temps faibles. Une étude approfondie sur la prosodie pourra contredire ou être en accord avec cette proposition. De plus, l'ajout de liaisons d'expression signale une autre façon de scinder la mélodie en différenciant les vers du poème, ce qui permet de voir d'une façon générale comment le texte est mis en musique. Le découpage en phrases musicales plus élargies – considérées dans leur ensemble, elles sont séparées par des grandes respirations (notées avec un V) ou points d'orgue marquant des sortes de cadences ou ponctuations de fins de phrase – est une dernière proposition, qui nous semble tout à fait appropriée à ce type d'interprétation.

³⁰⁹ A titre de comparaison, remarquons que J.D.J. Sallaberry avait fait le choix de transcrire la version entendue en binaire cette fois-ci (temps divisible par deux). SALLABERRY Jean-Dominique-Julien, *op. cit.*, pp. 41-42.

³¹⁰ Pour cette deuxième hypothèse, rappelons l'observation de changements de hauteurs significatifs.

Ce type de découpage nous semble particulièrement pertinent dans notre étude, puisque le chanteur marque systématiquement un vrai temps d'arrêt pour respirer.

Le rythme : Les rythmes restent souvent approximatifs, en lien avec un contexte métrique très mouvant. La cellule rythmique la plus présente est *noire croche*. Dans la partie A, elle pourra être suivie de *trois croches* puis d'une *noire pointée* :



L'échelle : Ce chant est interprété sur une échelle hexatonique sur *Si b* sans VIIe degré. Or, nous pourrions postuler, à l'instar de Constantin Brailoiu³¹¹, que cette échelle est pentatonique anhémitonique [*Si b - Do - Ré - Fa - Sol*], le *Mi b* (IVe degré) n'étant entendu que dans la partie B et étant tour à tour broderie et note de passage. Cela renvoie à la définition du *pyén* décrit par Constantin Brailoiu (I. 3. 2 Protocole d'analyse musicale).

Nous avons choisi de mettre les altérations *Si b* et *Mi b* à la clé pour des raisons de praticité visuelle et non pour inciter le lecteur à considérer une *tonalité*³¹² de *Si b* Majeur. De plus, nous avons conservé pour les quatre couplets une tonique de référence *Si b*, malgré les différences intonatives observables tout au long de l'enregistrement (un peu plus haut / un peu plus bas).

La mélodie est diatonique (absence de chromatisme).

L'ambitus : L'ambitus mélodique forme un intervalle d'octave qui va de la dominante à la dominante, selon le principe d'un mode plagal. L'intervalle mélodique le plus grand est une sixte, qui marque le passage de la partie B au retour de la partie A'.



³¹¹ BRAILOIU Constantin, 'Sur une mélodie russe', in *Problèmes d'ethnomusicologie. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, pp. 343-405. [Article original extrait de *Musique russe*, II, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, pp. 329-391].

³¹² Comme nous l'avons précisé, la *tonalité* renvoie en particulier à un contexte harmonique. Nous parlerons donc plutôt de *modalité* dans notre étude.

Nous repérons principalement des intervalles de secondes et de quarts.

Les hauteurs : Nous entendons certaines notes qui semblent se dégager du tempérament égal, et ce, indépendamment de la qualité de l'enregistrement, par une tendance à être chantées très hautes ou très basses (au sein d'un ensemble mélodique qui prend en compte d'où on vient et où on va). Nous avons choisi de le signaler grâce à un triangle vers le bas ou vers le haut (Cf. I. 3. 3 Préambule à la lecture des analyses proposées et lexique des codes utilisés pour la transcription). C'est le cas par exemple du IIIe degré qui apparaît parfois très bas (par rapport à une tierce majeure), et qui suggère un jeu mélodique Majeur/mineur.



A la mesure 11 des couplets 2 et 3 (Figure 2, exemple 1), la tonique (qui perd son statut de Ier degré pour devenir un ornement) semble très haute lorsqu'elle est broderie, tendance repérable dans toutes les pratiques musicales en raison du phénomène d'attraction des notes. C'est le cas également pour le IIIe degré (Figure 2, exemple 2) à la mesure 12 du premier couplet (broderie supérieure : le IIIe degré devient mineur par rapport à la tonique), ou du IVe degré (Figure 2, exemple 3) à la mesure 9 du deuxième couplet (broderie tronquée ou retard, degré bas).

Le Ve degré (Figure 2, exemple 4) nous apparaît très haut à la mesure 13 du troisième couplet, ce qui pourrait s'expliquer par une volonté du chanteur d'aller chercher la note la plus haut possible, et ce en tant que point culminant de l'ambitus mélodique du chant. Le VIe degré (Figure 2, exemple 5) est également perçu haut dans la première mesure du quatrième couplet.

Un peu bas

Couplet 1 A A' B

Pri - ma ei - (i) - jer - ra, Zü - tan fi - da - (a) - tü - rik Ha - nitch ba - (a) - gi - ra, O - ro trom - pa - (a) - tü - rik. E -

Couplet 2 V V

De - ser - ti - (i) - a - la Ju - an na - hi ba - zi - (i) - rä, Ar - ren zu - (u) - a - za, Oi! be - na ber - (er) - hä - la! E -

Couplet 3 V V

Ni - tan e - tsem - plü Na - hi di - a - nak har (ar) - tü, E - ne ma - lür - rak Pa - re rik e - (ez) pei - tü. Char -

Couplet 4 V V

Min - tzo zi - ra - de Ar - ra - zu ga - be - ta - (a) - rik Ez - tü - da - la nik Zur' a - mo - dio - (o) - rik; Zü

Exemple 5 ↑

Exemple 2 ↓

C 1 V A'

ni - a zi - re - nez er - ra - da - zü - bai al' ez, Bes - te - la Ba - nu - a De - ser - ti - (i) - a - la ni - gar - rez hur - (ur) - tze - ra.

Exemple 3 ↓

C 2 V V

tzi - ti - a - la jin har - tza - ra ni - ga - na, Bes - te - la Go - gu - a Do - lü - tü - ren zai - zü, a - mo - ros - ga - (a) - ch - a!

Exemple 1 ↓

C 3 V V

ma - gar - ri bat nik ni - an mai - tha - (a) - tü, Fi - da - tü, Trom - pa - tü; Se - kü - la ja - goi - ti/i - khu - si e - (ez) pa - nū!

Exemple 4 ↑

C 4 V V

be - no le - he - nik ba - ni - an bes - te - rik Mai - te - rik, Fi - de - lik; Hor - rez - ez - terei - züt e - gi - ten o - (o) - ge - nik.

Figure 2 : Transcription 2 - Les hauteurs mobiles

Certaines notes apparaîtraient donc plus stables que d'autres. Ainsi, si les références à un tempérament relativement égal se font sentir, certains degrés s'en détachent à plusieurs reprises. La plupart des observations concernent la phrase B, la phrase A semblant plus stable du point de vue des hauteurs.

D'une manière générale, il convient de remarquer que le IIIe degré est plutôt mobile, que le VIIe degré est absent, et que toute hauteur, lorsqu'elle est broderie, peut être attirée vers le bas ou vers le haut suivant quelle note la précède ou la suit.

Les ornements : L'informateur interprète ce chant de façon syllabique. Cependant, certaines syllabes sont ornementées, le plus souvent par le ton au-dessous (broderies inversées ou tronquées).



Quelques ports de voix sont également à signaler.

La variabilité : De nombreuses variations sont observables entre les quatre couplets, surtout du point de vue de la hauteur (modification de la mélodie, ajout de broderies, appréciation auditive distanciée du tempérament égal, etc.). Le chanteur fait preuve de beaucoup d'inventivité. Nous suggérons que certaines hauteurs ne sont pas fixes, qu'elles ne sont que passage entre plusieurs degrés plus forts, et qu'elles sont donc sujettes à la liberté de l'interprétation de chacun.

II. 1. 3. Conclusion partielle

Si nous comparons les observations proposées par Charles Bordes en 1897 et le corpus sonore à notre disposition, à savoir les enregistrements du Dr Azoulay lors de l'Exposition Universelle de Paris de 1900, nous remarquons des points communs et des divergences.

Comme le signalait Charles Bordes, les chants interprétés en 1900 sont monodiques, *a capella*, de forme strophique et syllabiques (malgré quelques ornements ponctuels).

En ce qui concerne le mètre, les deux informateurs affirment une pulsation relativement régulière. Nous avons choisi de ne pas mesurer le premier, tandis que le second est transcrit sur une mesure ternaire à 6/8. Ces choix sont tout à fait discutables. La transcription du deuxième chant affirme un *tempo* et une carrure métrique réguliers, tandis que des liaisons d'expression distinguent les différents vers du poème. L'absence de mètre dans l'écriture du premier chant nous permet de l'appréhender par phrases musicales élargies plutôt que dans une carrure métrique régulière qui impose l'alternance régulière des temps forts et faibles. Notre étude du mètre et du rythme s'arrête sur ce point, étant, selon nous, en lien direct avec la prosodie, et réclamant de ce fait une attention particulière qui pourrait faire l'objet d'un travail ultérieur.

En ce qui concerne l'échelle utilisée, nous repérons un mode de *Do* dans le chant 1, tandis que le second se développe sur une échelle hexatonique sans VII^e degré. Selon les critères proposés par Charles Bordes, *Maitia nun zira* (chant 1) serait relativement récent (puisque le mode de *Do* pourrait renvoyer à un contexte de musique *tonale* si nous reprenons les mots de l'auteur). En revanche, celui-ci ne fait pas référence à des échelles hexatoniques.

Nous remarquons dans les deux chants de notre corpus des caractéristiques communes auxquelles la conférence de Charles Bordes ne fait pas allusion : une forme tripartite de type AABA, un ambitus d'une octave, des intervalles mélodiques réduits dont le plus grand serait une sixte, et l'absence de chromatisme.

Enfin, nous repérons la présence de degrés mobiles dans le deuxième chant analysé, avec notamment le III^e degré Majeur qui apparaît parfois bas dans sa relation à la tonique, ce qui suggère un jeu mélodique Majeur/mineur dans l'échelle utilisée.

Ainsi, nous repérons de nombreuses analogies entre les propos de Charles Bordes et nos propres analyses. Privilégiant dans notre étude le paramètre de la hauteur, remarquons l'absence dans notre corpus de la « modalité grégorienne » décrite par Charles Bordes et la présence non signalée par l'auteur de degrés mobiles. Ce dernier point nous intéresse particulièrement dans le cadre de notre travail, nous en reparlerons donc dans les bornes historiques suivantes.

II. 2. 1913 – 1918 : La recherche d’une reconnaissance pour le chant basque

II. 2. 1. L’œuvre de Resurrección María de Azkue (1864-1951)

II. 2. 1. 1. Contexte d’écriture des conférences

A la fin du XIX^{ème} siècle, à l’instar de l’opéra, la mélodie *populaire* fait son entrée dans les salons. Elle est en outre utilisée comme matériau de départ à la composition dans plusieurs genres de musique savante³¹³. « Ainsi s’opère en quelques décennies un glissement significatif. Dans la mesure où elle accède, en tant qu’œuvre d’art, à un domaine réservé aux seuls lettrés, la *musique populaire des Basques*³¹⁴ devient une *musique basque*³¹⁵ ». De plus, et comme le signale Natalie Morel Borotra pour les opéras, le chant basque apparaît alors comme « le plus sûr moyen de conférer une nationalité (le terme est pris ici sans lui attribuer forcément une connotation politique) à la musique savante qui l’utilise (un opéra, une symphonie, seront basques s’ils font usage de *thèmes basques*)³¹⁶ ». Si l’opéra par exemple est considéré comme basque à partir du moment où il utilise de la musique basque, nous sommes en droit de nous demander quels sont les critères définissant ces « thèmes basques ». Le critère linguistique est-il déterminant ? L’aspect musical est-il défini ? L’auteur poursuit :

« Une telle idée ne pouvait que rencontrer un accueil favorable auprès des nationalistes (on passe bien ici, en revanche, sur un terrain politique) dans le premier tiers du XX^{ème} siècle, pour qui le chant basque apparaît comme l’illustration de l’essence immuable et éternelle du peuple basque et du pays : son emploi sera donc revendiqué pour l’expression et la défense de l’identité euskarienne. [...] En un siècle, on a donc fait passer le *chant basque* d’un

³¹³ José Antonio Arana Martija signale que le matériau folklorique doit servir « de base et de sève nourricière à la moderne école basque de musique », sous-entendue musique savante. ARANA MARTIJA José Antonio, ‘La musique basque’, in *Etre basque*, Toulouse, Privat, 1983, p. 368.

³¹⁴ L’auteur renvoie à la conférence : BORDES Charles, ‘La musique populaire...’, *op. cit.*, pp. 295-358.

³¹⁵ L’auteur renvoie à l’article : DONOSTIA José Antonio, ‘Musique basque. Guernica. Bilbao’, *Gure Herria*, n°17, Bayonne, 1937, pp. 242-245. LABORDE Denis, *La mémoire et l’instant...*, *op. cit.*, p. 171.

³¹⁶ MOREL BOROTRA Natalie, ‘Le chant et l’identification culturelle...’, *op. cit.*, p. 377.

texte poétique, à contenu historique, à une mélodie *nationale*, expression sonore d'une identité basque³¹⁷. »

Pourtant, les critères le définissant ne sont pas explicités. Ainsi, les collecteurs R. M. de Azkue et J. A. Donostia se joignent à Francisco Madina et Francisco Gascue³¹⁸ pour décrire les caractéristiques de la chanson basque, pour l'harmoniser, pour prouver (ou pas) son originalité au sein des autres musiques du monde. Le lien avec la conférence de Charles Bordes est visible de manière implicite ou explicite suivant les ouvrages (vocabulaire employé, paramètres musicaux analysés, etc.). Il s'agit d'une période riche de discussions (premier tiers du XX^{ème} siècle), de conférences, d'écrits au sujet de la *musique populaire basque*. Le chant est alors considéré comme un des marqueurs identitaires de la *culture basque* (I. 1. 1 Le concept de *chant basque*).

A cette époque également, le succès d'opéras *basques*³¹⁹ (qui utilisent des chants *populaires* basques) inciterait à proposer la création d'un prix pour l'auteur de la meilleure collection d'airs basques, « afin que les compositeurs puissent disposer d'un fond plus important³²⁰ ». Le projet aboutit quelques années plus tard puisque les quatre provinces du Pays Basque espagnol organisent un concours de collecte de chansons basques en 1910 (collecte finalisée entre 1912 et 1913, dont les résultats sont donnés en 1915³²¹), mais comme le signale Natalie Morel Borotra, la finalité sera plutôt l'occasion de révéler la richesse du patrimoine basque dans le domaine du chant³²². Les deux participants au concours effectuent un travail de collecte colossal. Don Resurrección María de Azkue gagne le premier prix avec son manuscrit de quatre grands tomes rassemblant 1810 mélodies sous le titre *Vox Populi*. Le Père Donostia obtient le second prix avec 523 mélodies notées sous le titre *Gure Abendaren Eresiak*³²³. Ces

³¹⁷ *Ibid.*, p. 377.

³¹⁸ Cf. ouvrages ou articles associés dans la bibliographie.

³¹⁹ MOREL BOROTRA Natalie, *L'opéra basque...*, *op. cit.*, 450 p.

³²⁰ MOREL BOROTRA Natalie, 'Le chant et l'identification culturelle...', *op. cit.*, p. 374.

³²¹ ARANA MARTIJA José Antonio, 'Prólogo (a la tercera edición)', in AZKUE Resurrección María (de), *Cancionero popular vasco*, edición manual, sin acompañamiento, 1/ 1922-1923, Barcelone, 3/ Bilbao, Euskaltzaindia, 1990, pp. XIV-XV.

³²² MOREL BOROTRA Natalie, 'Le chant et l'identification culturelle...', *op. cit.*, p. 374.

³²³ Ce recueil sera également publié en 1922, sous le nom *Euskal Eres-Sorta*. Le Père Donostia, de vingt-deux ans plus jeune que R. M. de Azkue, n'est qu'au début de ses investigations. Cependant, et malgré une collecte beaucoup plus localisée que celle de son aîné (Baztán, Navarre), il s'agit dans les deux cas « du premier, et peut-être du dernier, travail de collectage sérieux et méthodique de notre chanson populaire » : « Y aunque su colección fue más localizada que la de Azkue, en ambos casos se puede afirmar que se trata de la primera, y desgraciadamente quizá última, labor de recolección seria y metódica de nuestra canción popular ». Traduction

deux recueils restent encore aujourd'hui deux ouvrages de référence en matière de collecte de chant basque, notamment du point de vue de la quantité de chants notés et publiés. Selon Denis Laborde, il s'agirait de deux monuments qui marqueraient le point d'orgue d'une dynamique de recension et de publication lancée un siècle plus tôt par Iztueta³²⁴.

Suite à ce concours, R. M. de Azkue publie en 1919 un *Cancionero Popular Vasco Selecto* qui rassemble deux-cent dix chansons *populaires* choisies et harmonisées pour chant et piano. L'édition complète des chansons collectées (version simplifiée), à vocation *folkloriste* – en opposition à l'édition précédente qui serait plutôt, selon leur auteur, destinée aux passionnés d'art³²⁵ – ne débute qu'en 1921 (jusqu'en 1925) sous le nom *Cancionero Popular Vasco (Manual)*.

A l'initiative de la *Junta de Cultura Vasca* de la province de Biscaye, Resurrección María de Azkue prononce en 1918 deux conférences intitulées *Música popular vasca* et *La música popular vasca y la griega*. Intégralement publiées par la *Junta de Cultura Vasca* en 1919, elles ont été insérées comme prologue à la première édition du *Cancionero Popular Vasco (Manual)*³²⁶. Nous avons choisi d'analyser ici ces deux conférences, qui ont pour objectif de prouver l'existence d'une musique *populaire* basque. Ayant collecté près de deux mille mélodies basques, il nous semble important de connaître l'avis de R. M. de Azkue sur cette pratique. Nous allons donc brièvement résumer la première conférence pour nous attacher aux caractéristiques musicales attribuées au chant basque exposées dans la deuxième. Cependant, nous allons donner au préalable quelques éléments biographiques de cet auteur afin de situer son propos dans un contexte plus général.

personnelle réalisée avec l'aide de Françoise Olhandeguy, enseignante. ARANA MARTIJA José Antonio, 'Prólogo...', *op. cit.*, p. VI.

³²⁴ LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant...*, *op. cit.*, pp. 169-170. Selon R. M. de Azkue, sans ce recueil, il ne resterait que trois ou quatre douzaines de chansons publiées. AZKUE Resurrección María (de), 'Música popular vasca', in *Cancionero popular vasco*, edición manual, sin acompañamiento, 1/ 1922-1923, Barcelone, 3/ Bilbao, Euskaltzaindia, 1990, p. 19.

³²⁵ ARANA MARTIJA José Antonio, 'Prólogo...', *op. cit.*, p. V.

³²⁶ A l'occasion du cinquantenaire de la fondation de l'Académie de la Langue Basque *Euskaltzaindia*, en 1968, ce recueil est réédité. Un passage notable de la deuxième conférence aurait été supprimé : « Azkue se serait permis un dévouement politique qui est apparu inopportun de mentionner dans les deux éditions ». « suprimieron un notable pasaje de la segunda conferencia donde Azkue se permitió un desahogo "político" que quizá pareció inoportuno incluir en las dos citadas ediciones ». Traduction personnelle réalisée avec l'aide de Françoise Olhandeguy, enseignante. *Ibid.*, p. VI.

II. 2. 1. 2. Eléments biographiques de l'auteur³²⁷

Resurrección de Jesús María de las Nieves Azkue Aberasturi Barrundia y Uribarri naît le 5 août 1864 à Lekeitio et meurt le 9 novembre 1951 à Bilbao.

Séminariste à Vitoria, R. M. de Azkue rencontre l'été 1883 le grand musicien basque Vicente Goikoetxea³²⁸, qui lui transmet l'amour de la polyphonie religieuse. Peu à peu, il développe également un grand attrait pour les recherches folkloriques. Au cours de nombreux voyages dans tout le Pays Basque, R. M. de Azkue collecte ainsi des centaines de chansons populaires³²⁹. Ordonné prêtre en juillet 1888, il obtient également la chaire de basque (il enseignera la langue basque jusqu'en 1927) et entame de véritables recherches dans le domaine linguistique, notamment dans l'objectif de publier un dictionnaire. Très vite, nous repérons donc ses trois véritables passions : la langue basque, la musique religieuse et la musique populaire.

Durant l'été 1895, il se lie d'amitié avec Charles Bordes³³⁰, ce qui va favoriser peu à peu la production d'écrits musicologiques de la part de R. M. de Azkue³³¹. En 1904, il se rend à Tours pour préparer l'édition de son dictionnaire trilingue. Cela lui permet d'assister à des cours à la *Schola Cantorum* de Paris avec Vincent d'Indy, sur les conseils de Charles Bordes qui aurait vu en lui « un diamant brut qu'il faut polir³³² ». Il étudie ensuite au conservatoire de Bruxelles (orgue et fugue notamment) puis à celui de Cologne (orchestration, composition, voix, orgue...).

Il consacre la fin de sa vie à la composition musicale.

³²⁷ *Ibid.*, pp. V-XIX. Cette biographie musicale se réfère elle-même à deux ouvrages : Lino Akesolo, *Datos biográficos y producciones musicales de Resurrección María de Azkue y Aberasturi*, BRSBAP, 1965, pp. 36 y ss ; ARANA MARTIJA José Antonio, *Resurrección María de Azkue*, Bilbao, Temas Vizcainos, Caja de Ahorros Vizcaina, n° 103-104, juillet-août, 1983, 111 p.

³²⁸ Séminariste lui aussi, notamment compositeur de musique religieuse.

³²⁹ Il conserve également des petites collections manuscrites liées à la pratique musicale que les gens lui donnent.

³³⁰ Certaines chansons populaires religieuses collectées par R. M. de Azkue seront d'ailleurs interprétées lors de la conférence de Charles Bordes sur *La musique populaire des basques* en 1897. BORDES Charles, 'La musique populaire...', *op. cit.*, pp. 295-358.

³³¹ Le 15 février 1901, R. M. de Azkue nous offre sa première production musicographique lorsqu'il prononce une conférence intitulée *La música popular baskongada*, assortie de quatorze exemples musicaux, qu'il donne dans les salons de la Sociedad Centro Vasco de Bilbao. Celle-ci serait publiée la même année par Gregorio Astoreca. ARANA MARTIJA José Antonio, 'Prólogo...', *op. cit.*, p. X.

³³² « un diamante en brut a pulir ». *Ibid.*, p. XI.

R. M. de Azkue a composé beaucoup de musique religieuse – la première œuvre connue date de 1884 –, mais également des *zarzuelas*³³³, deux opéras (où apparaissent des thèmes *populaires*) et un poème symphonique notamment. Il a publié de nombreux recueils de chansons *populaires*³³⁴ et a consacré une grande partie de sa vie à l'harmonisation pour chant et piano de mélodies collectées par lui.

II. 2. 1. 3. La première conférence : *Música popular vasca*³³⁵

Cette conférence a été prononcée le 21 janvier 1918 par Resurrección María de Azkue. Celui-ci nous explique très vite l'objet de ses propos :

« Hace unos siete u ocho años manifesté yo a don Francisco Gascue haber descubierto en un libro francés que la canción tan extendida en nuestros días en el País Vasco y tan grata a nuestros oídos : *Urzo xuria, errazu*, es originalmente canción bretona, comentada ya por Mozart en una de sus obras ; melodía que los franceses cantan con la letra : *ah ! vous dirai-je maman, ce qui cause mon tourment ?*³³⁶ »

Cette discussion aurait eu, selon R. M. de Azkue, des conséquences que personne n'aurait raisonnablement pu imaginer puisque Francisco Gascue publie en 1913 une étude sur l'origine de la musique *populaire* basque (« *Origen de la música popular vascongada*³³⁷ ») dont la thèse est : « *Cuanto he dicho y lo poco que me queda por decir, me convence de que nuestras melodías verdaderamente típicas son importadas*³³⁸ ». Autrement dit, il n'existerait pas de musique basque.

³³³ *Zarzuela* : Pièce théâtrale lyrique espagnole où alternent le chant et la déclamation, comparable à l'opéra bouffe. Trésor de la Langue Française Informatisé.

³³⁴ Les premières chansons collectées et harmonisées sont éditées dans sa revue *Euskalzale* et dans des cahiers qu'il intitule *Euskerazko Eresiak y Eleizarako Eresiak*. ARANA MARTIJA José Antonio, 'Prólogo...', *op. cit.*, p. X.

³³⁵ AZKUE Resurrección María (de), 'Música popular vasca'..., *op. cit.*, pp. 5-26.

³³⁶ *Ibid.*, pp. 5-6. « Il y a environ sept ou huit ans, j'ai signalé à Francisco Gascue avoir découvert dans un livre français que la chanson si connue de nos jours au Pays Basque et si agréable à nos oreilles *Urzo xuria, errazu* est à l'origine une chanson bretonne, utilisée déjà par Mozart dans l'une de ses œuvres ; mélodie que les français chantent avec les paroles : *ah ! vous dirai-je maman, ce qui cause mon tourment ?* ». Traduction personnelle réalisée avec l'aide de Françoise Olhandeguy, enseignante.

³³⁷ GASCUE Francisco, 'Origen de la música popular vascongada', *Revue Internationale des Etudes Basques*, Paris, RIEV, n° 7-1, 1913, pp. 67-98.

³³⁸ R. M. de Azkue cite Francisco Gascue : AZKUE Resurrección María (de), 'Música popular vasca'..., *op. cit.*, p. 6. « Tout ce que j'ai dit et le peu de choses qui me reste à dire me convainc que nos mélodies véritablement typiques sont importées ». Traduction personnelle réalisée avec l'aide de Françoise Olhandeguy, enseignante. Nous retrouvons cette citation dans l'article original : GASCUE Francisco, 'Origen de la música...', *op. cit.*, p. 126.

La conférence intitulée *Música popular vasca* se propose donc de réfuter les arguments de Francisco Gascue, ceci avec une virulence et une ironie non dissimulées. En réponse au postulat de Francisco Gascue, la propre thèse de R. M. de Azkue émerge peu à peu, sous la forme de plusieurs grandes idées que nous souhaitons retranscrire ici :

- 1 / Le chant serait pratiqué depuis longtemps au Pays Basque³³⁹. C'est ce que l'auteur va essayer de prouver dans sa deuxième conférence (intitulée *La música popular vasca y la griega*).
- 2 / Il n'y aurait à la connaissance de l'auteur aucun autre *peuple* qui n'aime autant et ne cultive autant le chant que le *peuple* basque³⁴⁰. A cette idée, il est utile de se rappeler l'article de Natalie Morel Borotra qui insiste sur la naissance tardive du concept de chant basque³⁴¹. En 1918, cette notion semble complètement assimilée : le chant basque est érigé en trait caractéristique du *peuple* basque.
- 3 / Trouver une même mélodie dans différents pays ne donnerait aucune indication sur son origine³⁴². Nous ne savons effectivement pas distinguer, dans la plupart des cas, le modèle de la copie. De plus, les influences peuvent être réciproques.
- 4 / Rien ne serait pur, autonome, dégagé de toute influence, mais cela n'empêcherait pas les pratiques d'exister (linguistiques comme musicales) :

« el cancionero vasco vive, como vive nuestra lengua, a pesar de que todos los periódicos, todas las escuelas conspiran en lucha abierta contra su existencia ; y vive sin vilipendio, sin que acaso en el 80 por 100 de sus canciones se note, ni en su ritmo, ni en su fraseo, ni en su *ámbito* melódico, la infección de esos niveladores letales elementos. Verdad es que así como no hay lengua que pueda jactarse de no haber sido influida por otra ; [...] así no hay cancionero en el mundo, tratándose de pueblo siquiera barnizado de cultura, que pueda envanecerse de absoluta autonomía³⁴³. »

³³⁹ AZKUE Resurrección María (de), 'Música popular vasca'..., *op. cit.*, pp. 14-16.

³⁴⁰ « Ignoro si habrá o haya habido otro pueblo tan amante y cultivador del canto como lo ha sido el nuestro » : *Ibid.*, p. 20.

³⁴¹ MOREL BOROTRA Natalie, 'Le chant et l'identification culturelle...', *op. cit.*, pp. 351-381.

³⁴² AZKUE Resurrección María (de), 'Música popular vasca'..., *op. cit.*, pp. 25-26.

³⁴³ *Ibid.*, p. 10. « le chansonnier basque (sous-entendu le chant basque) vit, comme vit notre langue, bien que tous les journaux, toutes les écoles conspirent en luttant ouvertement contre son existence ; et il vit sans mépris, sans que dans 80% de ses chansons on ne note, ni dans son rythme, ni dans son phrasé, ni dans son ambitus mélodique, l'infection d'éléments mortels qui nivellent. Il est vrai que, de même qu'il n'y a pas de langue qui puisse se vanter de n'avoir pas été influencée par une autre, de même aucun chant dans le monde, même s'il s'agit d'un peuple *verni* de culture, ne peut se glorifier d'avoir une autonomie absolue. » Traduction personnelle

Selon R. M. de Azkue, les médias et les écoles – soit le système d’information et d’éducation – participent à la lutte contre les marques distinctives de la culture basque³⁴⁴. Nous remarquons ici l’engagement fort de l’auteur, qui se situe toujours *in situ* (« nuestra »). Nous sommes dans une démarche plutôt militante qui vise à faire exister coûte que coûte le chant basque (sans doute en opposition aux cultures voisines françaises et espagnoles). Rappelons qu’à la fin de la conférence, R. M. de Azkue remercie Sabino Arana Goiri (1865-1903), militant biscayen pour l’indépendance du Pays Basque et fondateur du Parti Nationaliste Basque³⁴⁵ : « [...] en una palabra, a quién se debe, después de Dios, el renacimiento vasco en todas sus simpáticas manifestaciones ? Fundamentalmente, principalísimamente, a Sabino de Arana-Goiri³⁴⁶. ».

- 5 / Malgré certaines influences, le chant basque, qui n’a donc pas une autonomie absolue, possède tout de même un nombre important de traits caractéristiques³⁴⁷.
- 6 / La configuration des terres pourrait, selon l’auteur, y être pour quelque chose. Pour le moment, l’auteur n’en dit pas plus. La deuxième conférence pourra peut-être nous donner quelques éléments de réponse pour étayer cette thèse.

réalisée avec l’aide de Françoise Olhandeguy, enseignante. L’auteur parle rarement de chant basque, il utilise souvent les termes « cancionero vasco », qui pourraient être traduits par « recueil de chants basques ». La référence à sa propre œuvre est explicite : il considère son collectage comme étant le reflet de toutes les pratiques chantées au Pays Basque. En collectant pendant de nombreuses années ces innombrables mélodies, R. M. de Azkue pense sans doute proposer une œuvre exhaustive des pratiques observables au Pays Basque à cette époque-là.

³⁴⁴ Depuis le XIX^{ème} siècle, nous avons observé dans nos premiers chapitres (Chapitre I. 1 : Etat de l’art et problématique) comment l’Etat français, sous couvert d’une volonté d’uniformisation administrative, tendait à gommer les diversités linguistiques et donc culturelles présentes sur le territoire. Il en est de même de l’autre côté de la frontière, sous des formes sans doute différentes. Nous renvoyons sur ce sujet, parmi d’autres, à l’ouvrage suivant : INTXAUSTI Joseba (Hélène Handalian - Jean Michel Robert), *Euskara, la langue des Basques*, Donostia, Elkar, 1992, 231 p.

³⁴⁵ Sabino Arana Goiri commence à publier des articles dans des revues afin de défendre sa cause dès la fin du XIX^{ème} siècle. Le 30 novembre 1892, à Bilbao, paraît *Biscaya por su Independencia*. Dans ce petit volume, Sabino Arana Goiri fait le récit de la lutte de la Biscaye médiévale contre les royaumes voisins du Léon et de Castille. Cette date peut être considérée comme l’acte de naissance du nationalisme basque.

³⁴⁶ AZKUE Resurrección María (de), ‘La música popular vasca y la griega’, in *Cancionero popular vasco, edición manual, sin acompañamiento*, 1/ Barcelone, 1922-1923 ; 3/ Bilbao, Euskaltzaindia, 1990, Tome 1, p. 53. « [...] en un mot, à qui devons-nous, après Dieu, le renouveau basque dans toutes ses manifestations que l’on apprécie ? Fondamentalement, principalement, à Sabino de Arana-Goiri ».

³⁴⁷ « Al citaros antes las muchas corrientes exóticas que convergen en nuestro pueblo, a pesar de las cuales vive nuestra lengua y nuestro cancionero vive, si no con absoluta autonomía (pues así no vive ni lengua ni cancionero alguno en el mundo), con buen número de trazos característicos³⁴⁷ [...] » AZKUE Resurrección María (de), ‘Música popular vasca’..., *op. cit.*, p. 19. « Quand je vous ai cité auparavant les nombreux courants exotiques qui convergent vers notre peuple, malgré lesquels notre langue et notre chansonnier vivent, non pas avec une autonomie absolue (en fait ce que n’ont aucune langue et aucun chansonnier dans le monde), mais avec un nombre important de traits caractéristiques [...] ». Traduction personnelle réalisée avec l’aide de Françoise Olhandeguy, enseignante.

Les arguments exposés en faveur de ses propres théories permettent à R. M. de Azkue de dénoncer une présentation *outrancière* des Basques qu'il observe dans l'étude de Francisco Gascue. Ce dernier nierait l'existence d'une véritable *musique populaire basque*, et cela avec des thèses « peu sérieuses ». En revanche, R. M. de Azkue considère sa propre conférence comme étant à la fois scientifique et patriotique.

En terme de patriotisme, rappelons que l'auteur parle systématiquement à la première personne du pluriel. En reprenant les termes de Francisco Gascue, il écrit à plusieurs reprises ce que nous traduisons par : « [nous] les basques *a outrance*³⁴⁸ ». Le mouvement militant dans lequel se situe R. M. de Azkue serait dénigré par Francisco Gascue et considéré comme trop engagé – et de ce fait subjectif. C'est sans doute pour cela que R. M. de Azkue insiste sur la scientificité de son étude. Celui-ci semble vouloir, de manière objective, valoriser les intérêts d'une culture qu'il défend.

Dans cette conférence, nous ne commenterons pas les différentes thèses nationalistes de l'auteur, mais les prendrons en compte pour ce qu'elles peuvent nous apprendre du contexte de l'époque. Rappelons que nous sommes dans un contexte politique et économique très fragile, en cette fin de première Guerre mondiale. En ce qui concerne la problématique de la *musique populaire basque*, deux courants opposés cohabitent. Ce qui est peut-être sous-jacent, c'est que si le chant basque existe, le *peuple* basque existe aussi. Il est donc important pour certains militants de prouver qu'il existe, et ce depuis longtemps. La deuxième conférence insistera sur ce dernier point.

II. 2. 1. 4. La deuxième conférence : *La música popular vasca y la griega*³⁴⁹

Environ deux mois plus tard, soit le 18 mars 1918, R. M. de Azkue prononce une deuxième conférence intitulée *La música popular vasca y la griega*. Cette fois-ci, son objectif est de proposer une ébauche de travail quant à l'étude des relations entre *musique populaire basque* et musique grecque ancienne. En ce qui concerne le Pays Basque, R. M. de Azkue déplore que l'Antiquité ne nous ait légué aucune trace linguistique ou musicale. Il précise d'ailleurs très rapidement que nous ne pourrions entendre des chansons vieilles de quinze ou vingt

³⁴⁸ Traduction personnelle réalisée avec l'aide de Françoise Olhandeguy, enseignante. « los vascongados *a outrance* » : GASCUE Francisco, 'Orígen de la música...', *op. cit.*, p. 34.

³⁴⁹ AZKUE Resurrección María (de), 'La música popular vasca y la griega', *op. cit.*, pp. 27-53.

siècles³⁵⁰ : « sólo el pueblo griego que yo sepa, puede gloriarse de conservar algunas de sus antiguas melodías ; solidificándolas, por decirlo así, incrustadas en bloques de piedra y en pieles³⁵¹ ». Si l’auteur s’intéresse à la musique grecque, c’est pour valider son hypothèse :

« Tenemos, sin embargo, convicción plena de que [...] nuestro cancionero agita en las ondulaciones de sus melodías, diseños, cadencias y ritmos de muchos siglos de antigüedad³⁵². »

Pour prouver l’ancienneté de la musique basque, R. M. de Azkue ne voit aucun autre moyen que de la comparer à ce que l’on connaît de plus ancien, soit la musique grecque :

« [...] sino el mostrar lo que de antiguo encierra nuestro cancionero popular ; para lo cual no hay otro medio que el de compararle con lo que de más antiguo se conoce³⁵³. »

Nous pourrions synthétiser sa pensée de cette manière :

- « Les Basques, contrairement aux Grecs, n’ont pas de trace ancienne de leur musique.
- Ce que nous connaissons de plus ancien est la musique grecque.
- Les arts lyriques grec et basque partagent des caractéristiques musicales communes.
- Donc la musique basque est ancienne ».

Ces conclusions peuvent être tirées car R. M. de Azkue croit en la théorie de l’évolution, que ce soit pour la matière ou pour le son³⁵⁴.

³⁵⁰ Comme pour les mers, « sólo Dios sabe qué se hizo de ellas ». *Ibid.*, p. 27. « Seul Dieu sait ce qu’elles font d’elles ».

³⁵¹ *Ibid.*, p. 28. « à ma connaissance, seul le peuple grec peut se vanter d’avoir conservé quelques unes de ses anciennes mélodies ; en les solidifiant, pour ainsi dire, incrustées sur des blocs de pierre et sur des peaux ». Traduction personnelle réalisée avec l’aide de Françoise Olhandeguy, enseignante.

³⁵² *Ibid.*, p. 28. « Nous avons, cependant, la ferme conviction que [...] notre chansonnier met en mouvement dans ses mélodies, des contours mélodiques, des cadences et des rythmes vieux de plusieurs siècles ». Traduction personnelle réalisée avec l’aide de Françoise Olhandeguy, enseignante.

³⁵³ *Ibid.*, p. 28. « [...] mais montrer ce que notre chansonnier populaire renferme d’ancien ; pour ce faire, il n’y a pas d’autre moyen que de le comparer à ce que l’on connaît de plus ancien ». Traduction personnelle réalisée avec l’aide de Françoise Olhandeguy, enseignante.

³⁵⁴ Et ceci en référence à Dieu : « La evolución es ley primordial con la que el Creador rige la materia, no sólo la que se palpa y se oprime, sino aun la materia impalpable, el sonido ». *Ibid.*, p. 27. « L’évolution est la loi primordiale avec laquelle le Créateur régit la matière, non seulement celle qui se palpe et se façonne, mais également la matière impalpable, le son ». Traduction personnelle réalisée avec l’aide de Françoise Olhandeguy, enseignante.

Avant de commencer l'analyse de cette conférence, nous ne pouvons éviter de faire un point actuel sur l'état des recherches sur la musique grecque ancienne, aussi bref et non exhaustif soit-il. En 1918 comme en 2012, nous pouvons affirmer que nous n'avons pas de source suffisamment fiable pour connaître réellement la musique grecque. Nous avons *a priori* plus d'informations sur les contextes de jeu que sur la musique elle-même. Les interprétations et notations de musique faites *a posteriori* par certains chercheurs sont discutées entre spécialistes. Il est difficile de savoir exactement ce qu'il en est du point de vue musical :

« It is impossible to reconstruct every detail of the music of the ancient Greeks [...] No single class of source material is sufficient to present a complete picture³⁵⁵ ».

Toutes les comparaisons qui vont suivre sont donc faussées. L'intérêt que nous y portons alors réside notamment dans le fait de repérer les caractéristiques musicales attribuées à la musique basque en tant que telles et non en référence à une autre pratique. La connaissance du terrain par l'auteur nous incite à prendre son témoignage en considération, en raison du collectage immense qu'il a effectué. Nous ne nous attarderons pas sur les détails ou exemples proposés pour la musique grecque.

Selon R. M. de Azkue, une mélodie chantée peut être étudiée soit en lien avec le poème, soit pour elle-même. Nous respecterons son choix dans les étapes de notre analyse. Précisons que l'auteur avertit le public de sa volonté de ne pas employer de termes trop techniques. Il souhaite être le plus simple et le plus clair possible afin d'être compris de tous³⁵⁶.

³⁵⁵ « Il est impossible de reconstituer chaque détail de la musique des Grecs "anciens". [...] Aucune catégorie de source matérielle ne permet d'offrir une image complète. » Traduction personnelle réalisée avec l'aide de Françoise Darrieumerlou, enseignante. MATHIESEN Thomas J., 'Greece' (I. Ancient), in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980.

³⁵⁶ Il cite notamment les modes hypodorien ou mixolydien (« hipodórico, mixolídio »). AZKUE Resurrección María (de), 'La música popular vasca y la griega', *op. cit.*, p. 29.

II. 2. 1. 5. Lien texte-musique

II. 2. 1. 5. 1. Le syllabisme

La mélodie grecque comme le chant basque seraient syllabiques³⁵⁷. L'auteur repère tout de même quelques rares mélismes (ou fioritures), dont un dans une chanson amoureuse souletine nommée *Banabilazü*³⁵⁸. Cet exemple lui sert de support pour citer une pratique particulière nommée *yaaau* ou *irrintzina* ou *zantzo*, sorte de cri de guerre, un peu sauvage, expression d'une passion primitive selon l'auteur. Ce « hennissement humain » serait lui tout à fait mélismatique³⁵⁹.

II. 2. 1. 5. 2. Quelques aspects de la prosodie

R. M. de Azkue propose d'étudier brièvement quelques aspects de la prosodie. Il signale que les basques auraient une accentuation différente de celle des autres langues cultivées modernes³⁶⁰, idée que l'auteur développe lorsqu'il étudie le rythme de la mélodie (Cf. II. 2. 1. 6. 2 Le rythme). Il repère également une intonation semblable aux Grecs et aux Basques, avec notamment une sorte de dépression à la fin de certains mots – qui musicalement aurait la forme d'une descente en quinte vers la tonique. Pourtant : « ¿ Cantó siglos atrás nuestro pueblo con arreglo a su pura entonación ? No lo sé. Sólo sabemos que hoy, desgraciadamente, no canta conforme a ella³⁶¹. » Il y aurait donc une accentuation particulière dans la langue basque, musicale, mais celle-ci serait le plus souvent ignorée pour deux principales raisons : certains auteurs auraient nié son existence ; d'autres se seraient trompés sur son appréciation. Nous ne nous attarderons pas plus sur ce sujet. Rappelons simplement que Charles Bordes signalait un mètre relativement régulier et des accents – rythmes – riches de diversité. Nous avons suggéré que ce constat était peut-être lié à la prosodie de la langue basque, que l'auteur

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 29 et 31. Traduction personnelle réalisée avec l'aide de Françoise Olhandeguy, enseignante. « nuestro canto popular es, como el viejo canto griego, silábico ». En ce qui concerne la musique grecque, R. M. de Azkue cite le musicologue belge François-Auguste Gevaert pour appuyer ses propos.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 32.

³⁵⁹ L'auteur digresse longuement au sujet de l'*irrintzina*, puis au sujet de l'origine du mélisme (qui serait plus récent que le syllabisme selon Gevaert). Nous prenons ces écrits avec beaucoup de précaution quant à la validité des propos énoncés. *Ibid.*, p. 34.

³⁶⁰ *Ibid.*, pp. 29-30.

³⁶¹ R. M. de Azkue s'appuie sur les études de Weil et Benloew. *Ibid.*, p. 31. « Dans les siècles passés, notre peuple chantait-il en suivant sa propre intonation ? Je ne le sais pas. La seule chose que nous savons c'est que de nos jours, malheureusement, il ne chante pas en s'y référant ». Traduction personnelle réalisée avec l'aide de Françoise Olhandeguy, enseignante.

ne pratiquait pas. R. M. de Azkue, *euskaldun*³⁶², propose une nouvelle interprétation des dessins mélodiques, qui prend en compte l'accentuation de la langue.

II. 2. 1. 5. 3. La réutilisation de timbres musicaux

Selon R. M. de Azkue, le fait d'utiliser une même mélodie pour des poèmes différents tiendrait en partie son origine des pratiques développées par les poètes et *bertsulari*³⁶³ basques : « Ocurría en un pueblo cualquiera algún suceso cómico, alguna tragedia, [...] la musa popular, sin tomarse generalmente el trabajo de crear nueva melodía, cantaba el suceso al son de una ya conocida³⁶⁴. » La réutilisation de timbres musicaux est observable à grande échelle dans de nombreuses autres pratiques musicales et à des époques diverses. Nous pouvons citer par exemple les usages de Luther dans la musique religieuse protestante. R. M. de Azkue en est tout à fait conscient puisqu'il conclut en déplorant (il s'agit de notre interprétation) le fait qu'il s'agisse du *défait* non d'un *peuple* mais de l'humanité³⁶⁵.

II. 2. 1. 5. 4. Le figuralisme

L'auteur parle ensuite de « verismo » – que nous avons choisi de traduire par figuralisme – « es decir, si los diseños y cadencias musicales corresponden a las ideas emitidas por la letra³⁶⁶ ». R. M. de Azkue pense que le *peuple* basque, comme tous les autres *peuples* de la terre, n'a pas dû se soucier de figuralisme. Pourtant,

« aunque es innegable que, en muchas ocasiones e intuitivamente, ha dado en el clavo³⁶⁷. »

Associer un mètre ou un mode au caractère enjoué ou triste d'une chanson est souvent observable, et c'est d'ailleurs ce que Charles Bordes signale dans sa conférence de 1897³⁶⁸. R. M. de Azkue propose également l'exemple d'un motif répétitif qui pourrait suggérer le rêve (ajoutons une certaine lassitude qui amènerait le sommeil). Cependant, et en dehors de ces

³⁶² *Euskaldun* : qui possède la langue basque.

³⁶³ *Bertsulari* : auteur de l'improvisation chantée et versifiée en langue basque.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 36. « Lorsque survenait dans un village un fait divers comique ou un drame, la muse populaire, sans se donner en général la peine de créer une nouvelle mélodie, chantait le fait divers au son d'une mélodie déjà connue ». Traduction personnelle réalisée avec l'aide de Françoise Olhandeguy, enseignante.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 37.

³⁶⁶ *Ibid.* « C'est-à-dire si les lignes (dessins) mélodiques et les cadences musicales correspondent aux idées émises par les paroles ». Traduction personnelle réalisée avec l'aide de Françoise Olhandeguy, enseignante.

³⁶⁷ *Ibid.* « Il est pourtant indéniable qu'à de nombreuses occasions et instinctivement il a donné dans le mille ». Traduction personnelle réalisée avec l'aide de Françoise Olhandeguy, enseignante.

³⁶⁸ BORDES Charles, 'La musique populaire...', *op. cit.*, pp. 295-358.

considérations, il est difficile d'étudier la relation qui existe entre verbe et son, surtout pour des chansons strophiques³⁶⁹. Cela reste très subjectif et complexe puisque des vers différents sont habillés d'une même musique. Or, une étude détaillée de ce paramètre ne peut avoir lieu sans une analyse détaillée de la prosodie. Nous ne souhaitons donc pas aller plus loin dans ce domaine d'étude pour le moment. Cela pourra faire l'objet d'un travail ultérieur.

II. 2. 1. 6. La mélodie

Lorsqu'il étudie la mélodie en elle-même, R. M. de Azkue la définit comme une succession de sons qui, aidés par le rythme, forment un sens musical plus ou moins agréable à l'oreille. Il souhaite dans cette conférence examiner la succession des sons, le rythme, la phrase musicale et le mode, ces quatre éléments constituant ce qu'il appelle la *structure de la mélodie*³⁷⁰. Nous remarquons des liens étroits entre l'étude de la succession des sons et celle du mode, puisque R. M. de Azkue traite dans les deux parties de l'échelle mélodique employée³⁷¹. Enfin, nous avons associé à ce qu'il nomme « la phrase musicale » les commentaires sur les changements de mesure – qui dans le texte sont intimement liés à l'étude du rythme.

II. 2. 1. 6. 1. La succession des sons

Selon l'auteur, l'échelle de la mélodie basque serait diatonique, ce qui veut dire pour lui qu'elle procède par tons et demi-tons naturels. En revanche, les Grecs utiliseraient à la fois l'échelle diatonique et l'échelle chromatique – qui elle procéderait par demi-tons successifs.

« No conozco en nuestro cancionero una melodía verdaderamente popular que suba o baje por estas escalas cromáticas, a pesar de que con harta frecuencia sufre el oído de nuestro pueblo los embates de cromatismos alienígenas : clásicos, unos ; ramplones, callejos, los más³⁷². »

³⁶⁹ Il ne semble pas que R. M. de Azkue se prononce sur le sujet. Nous nous référons ici aux affirmations de Charles Bordes. *Ibid.*, p. 313.

³⁷⁰ AZKUE Resurrección María (de), 'La música popular vasca y la griega', *op. cit.*, p. 38.

³⁷¹ Dans sa partie consacrée à la succession des sons, R. M. de Azkue parle de l'utilisation d'une échelle diatonique qui procède par tons et demi-tons naturels dans la musique basque, ce qui renvoie directement au contexte tonal (ou modal).

³⁷² AZKUE Resurrección María (de), 'La música popular vasca y la griega', *op. cit.*, p. 39. « Je ne connais pas dans notre chansonnier une mélodie vraiment populaire qui monte ou descende par ces échelles chromatiques, bien que trop souvent l'oreille de notre peuple souffre des attaques de chromatismes qui aliènent, certains classiques et la plupart vulgaires et populaires ». Traduction personnelle réalisée avec l'aide de Françoise Olhandeguy, enseignante.

Pour commencer, rappelons l'incertitude de nos connaissances sur le chromatisme dans la musique grecque. Ensuite, en ce qui concerne le chant basque, le chromatisme ne serait pas beaucoup utilisé pour deux raisons : il s'agirait souvent d'un emprunt à la musique savante qui l'utilise souvent pour des effets particuliers³⁷³ ; le chromatisme ne pourrait se développer qu'en dehors du mode (qui lui procède par tons et demi-tons).

En ce qui concerne les intervalles mélodiques, le plus grand serait la quinte, « como en el canto llano (griego por su origen)³⁷⁴ ». R. M. de Azkue reconnaît qu'il y aurait également quelques rares exemples de sixtes, mais celles-ci sonneraient *modernes* et exotiques. Les septièmes seraient totalement absentes et il n'y aurait qu'un seul exemple d'octave³⁷⁵ (hormis celles jouées par les *gaitas* dans le répertoire de danse³⁷⁶). Il est intéressant de voir que l'auteur traite ici des rapports intervalliques, puisque Charles Bordes concluait son article³⁷⁷ en signalant l'intérêt de travailler sur ce sujet.

II. 2. 1. 6. 2. Le rythme

R. M. de Azkue distingue le rythme initial, le rythme final et le rythme médian, ce dernier étant selon lui le plus intéressant. Le rythme initial et le rythme final n'offriraient dans la majeure partie des cas rien d'unique ou de typique, que ce soit pour la musique grecque ou la musique basque³⁷⁸.

☞ **Le rythme initial.** Selon l'auteur, toute mélodie commence soit par un temps fort – « al tiempo fuerte llamaron los griegos *thesis* » – ou un temps faible – « *arsis* al débil³⁷⁹ ». R. M. de Azkue a donc établi des statistiques (sur cent mélodies collectées) afin d'analyser et de classer leur rythme initial notamment.

³⁷³ Rappelons le chromatisme descendant de Mozart pour illustrer la mort dans *Don Juan* notamment.

³⁷⁴ AZKUE Resurrección María (de), 'La música popular vasca y la griega', *op. cit.*, p. 39. « comme dans le plain-chant, grec d'origine ».

³⁷⁵ Il retrouve une octave dans un « Hymne à Apollon » publié par Gevaert. Cette montée d'octave – ou passages dans les régions les plus élevées de la voix – causaient *a priori* un grand effet sur la foule. AZKUE Resurrección María (de), 'La música popular vasca y la griega', *op. cit.*, pp. 39-40.

³⁷⁶ *Gaita* : traduction de *dulzaina*. Dans le répertoire de danse, *gaita* (instrument populaire à anche double) et *xirula* (flûte en bois à trois trous) notamment jouent effectivement une sorte d'appel en début de chaque morceau, et cela sous la forme d'un enchaînement de deux notes jouées à l'octave.

³⁷⁷ BORDES Charles, 'La musique populaire...', *op. cit.*, pp. 295-358.

³⁷⁸ AZKUE Resurrección María (de), 'La música popular vasca y la griega', *op. cit.*, p. 40.

³⁷⁹ *Ibid.* « Les Grecs ont appelé le temps fort *thesis* [...] et *arsis* le temps faible ».

100 chansons collectées				
Rythme initial faible 58	Rythme initial fort 42			
	17 commencent par la I	14 commencent par la V	8 commencent par la III	3 commencent par la II

Figure 3 : Tableau des statistiques proposées par R. M. de Azkue concernant le rythme initial de cent chansons basques.

- 42 chansons démarrent sur un temps fort, 58 sur un temps faible, donc sur une levée.
- Parmi les 42 premières (débutant sur un temps fort) : 17 commenceraient sur la tonique, 14 sur la dominante, 8 sur la médiane, 3 sur la sus-tonique. Débuter sur la sous-dominante serait rarissime, mais R. M. de Azkue nous propose tout de même un exemple, qu'il emprunte à un autre recueil³⁸⁰.

De toutes ces constatations, nous ne pouvons tirer de conclusions qui nous apparaissent intéressantes. En effet, les chansons débuteraient sur un temps fort ou un temps faible, à part quasiment égale, le plus souvent sur les notes de l'accord parfait de l'échelle utilisée, avec une préférence pour la tonique et la dominante, habitudes observées également dans la musique savante occidentale. Ce qui est par contre à signaler, c'est que ces aspects sont étudiés pour la première fois dans la musique basque. Cette étude statistique³⁸¹ a été possible grâce à l'immense travail de collectage réalisé au préalable par l'auteur³⁸². D'autre part, le fait que R. M. de Azkue propose des transcriptions musicales plus anciennes (ici françaises), prouve que celui-ci s'inscrit dans une filiation de collecteurs de musique basque couvrant les deux côtés de la frontière.

³⁸⁰ *Ibid.*, pp. 40-41. R. M. de Azkue aurait recopié un brouillon d'une enquête de terrain datant de 1852 (sans doute l'enquête Fortoul). L'auteur signale que l'original est peut-être à la Bibliothèque Nationale de France.

³⁸¹ Francisco Gascue proposait déjà des études statistiques en 1918 dans son étude sur les gammes. GASCUE Francisco, 'Materiales para el estudio des folk-lore musico vasco. Las gamas celticas y las melodias populares euskaras', *Revista Internacional de estudios vascos*, Saint-Sébastien, 1917, pp. 42-65.

³⁸² Le peu de musique notée sur partition ne permettait pas ce type de travaux, les premiers recueils édités datant du milieu du XIX^{ème} siècle (Cf. I. 1. 2 Les recueils et publications sur le *chant basque* au XIX^{ème} siècle).

Dans un deuxième temps, R. M. de Azkue précise que la musique *populaire* serait sujette à un curieux phénomène, celui du changement du temps fort en temps faible. « Sous l'effet de l'alcool notamment », une tendance à prolonger la première note d'un chant déplacerait l'appui initial : le temps fort deviendrait alors un temps faible³⁸³. Cette analyse est selon nous liée à la transcription. En effet, tel que l'auteur le note, nous avons effectivement un déplacement de l'appui, afin de garder l'emplacement des temps forts et faibles intacts pour le reste du chant. Cependant, R. M. de Azkue aurait pu proposer un changement de mesure pour garder la première syllabe sur un temps fort. Nous ne savons donc pas réellement si la remarque de l'auteur est due à une réelle écoute des appuis du chant (qui se transformeraient parfois) ou à une incapacité de celui-ci à modifier la mesure au gré des propositions des chanteurs. Le lien avec les règles d'écriture de la musique savante occidentale est tellement fort que nous pencherions pour la seconde hypothèse.

Enfin, R. M. de Azkue observe des *glissandi* (du grave à l'aigu, sur une octave³⁸⁴) sur la première note de certains chants, remplaçant une attaque claire sur le temps fort. Quelques mélismes sont également signalés par l'auteur, mais ces dernières remarques concerneraient la musique religieuse, la musique instrumentale et la musique des troubadours³⁸⁵.

☞ **Le rythme final** serait le moins intéressant de tous les rythmes, selon R. M. de Azkue. Les auteurs de traités en distingueraient deux types³⁸⁶ : le masculin – lorsque nous terminons sur le temps fort de la mesure – et le féminin – lorsque nous terminons sur le temps faible de la mesure. R. M. de Azkue, dans son corpus de cents mélodies (cf. statistiques précédentes), recense seulement dix-sept pièces qui terminent sur un temps faible : « Por lo general, el reposo último en todos los cancioneros populares, como también en cualquier otro género de música, se hace en tiempo fuerte³⁸⁷. » Selon l'auteur, les rythmes féminins :

³⁸³ AZKUE Resurrección María (de), 'La música popular vasca y la griega', *op. cit.*, pp. 42-43.

³⁸⁴ L'auteur nomme ces glissandi « *breada de tamborilero* » (rossée de joueur de tambourin). Traduction personnelle réalisée avec l'aide de Françoise Olhandeguy, enseignante. Cela renvoie notamment aux modes de jeux du tambour de basque ou *pandero*.

³⁸⁵ AZKUE Resurrección María (de), 'La música popular vasca y la griega', *op. cit.*, pp. 42-43.

³⁸⁶ R. M. de Azkue ne cite pas les auteurs de traités auxquels il fait référence. *Ibid.*, p. 43.

³⁸⁷ *Ibid.*, pp. 43-44. « En général, dans tous les chansonniers populaires comme dans n'importe quel autre genre de musique, le dernier repos se fait sur un temps fort ». Traduction personnelle réalisée avec l'aide de Françoise Olhandeguy, enseignante.

« son extremadamente raros, pues al desaparecer casi en absoluto nuestro acento tónico bajo el acento musical, dentro del ritmo, ya los vocables pasan como si fueran todos agudos, muy adecuados por lo mismo al ritmo final masculino³⁸⁸ »

L'auteur soulève ici une question importante qui est celle de la prosodie. Dans le répertoire de la péninsule, le rythme féminin serait très fréquent car l'avant-dernière syllabe est très souvent accentuée dans la langue espagnole. Au contraire, la langue basque aurait tendance à mettre l'accent sur la dernière syllabe, ce qui privilégierait l'utilisation d'un rythme masculin. Les disparités linguistiques auront donc, de fait, une incidence sur les mélodies chantées³⁸⁹. Cependant, cela sous-entend au préalable que l'accentuation de la langue est respectée dans la mise en musique des vers. Ce n'est sans doute pas toujours le cas puisque R. M. de Azkue conclut en précisant que les rythmes féminins sont très présents à l'intérieur des chants grecs et basques³⁹⁰. Une petite confusion apparaît alors en comparaison avec les premiers résultats de ses statistiques (17 sur 100).

☞ **Le rythme médian**, ou « rythme par excellence³⁹¹ », serait impossible à classer selon l'auteur. Celui-ci distingue pourtant quelques espèces : *habanera*, *tango*, *jota*,... Le plus intéressant serait le 5/8, « llamado entre nosotros *zortziko*³⁹² ». R. M. de Azkue présente les différentes écritures utilisées pour appréhender ce rythme, et insiste sur sa conception. Malgré l'importance accordée au *zortziko* dans la conférence, nous n'allons pas traiter de ce sujet pour plusieurs raisons : selon l'auteur, ce rythme serait exclusivement pratiqué en Biscaye et en Guipuzkoa, et le plus souvent pour un répertoire de danse³⁹³. De plus, l'utilisation de ce

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 44. Les rythmes féminins « sont extrêmement rares. En effet, quand notre accent tonique disparaît presque totalement sous l'accent musical, à l'intérieur du rythme, les mots deviennent tous aigus et donc adaptés au rythme final masculin ». Traduction personnelle réalisée avec l'aide de Françoise Olhandeguy, enseignante.

³⁸⁹ R. M. de Azkue relève la grande difficulté des poètes qui tentent d'adapter les mélodies basques aux vers espagnols.

³⁹⁰ Traduction personnelle réalisée avec l'aide de Françoise Olhandeguy, enseignante. « Ritmos femeninos dentro de una canción abundan también tanto en el cancionero griego como en el nuestro ». AZKUE Resurrección María (de), 'La música popular vasca y la griega', *op. cit.*, pp. 44-45.

³⁹¹ « el ritmo por excelencia ». *Ibid.*, p. 45.

³⁹² Une confusion apparaît entre l'appellation de ce rythme et la notation que nous en faisons étant donné que *zortzi* signifie huit en basque (à moins que ce ne soit en référence au 8 qui signale une conception rythmique de la mesure à la croche).

³⁹³ L'auteur insiste beaucoup sur le *point* : « el puntillo » / « puntilleo », qui serait essentiel, bien qu'il y ait quelques *zortziko* qui n'en aient pas. La référence aux danseurs est donc explicite. AZKUE Resurrección María (de), 'La música popular vasca y la griega', *op. cit.*, pp 45-46.

rythme (ou devrions-nous dire ce mètre) a été très largement discuté dans la littérature du XX^{ème} siècle³⁹⁴.

Toutes les considérations de R. M. de Azkue peuvent être utiles dans le cadre d'une étude prosodique notamment, qui peut être envisagée pour une recherche ultérieure.

II. 2. 1. 6. 3. La phrase musicale

R. M. de Azkue signale des changements de mesure (« amalgama ») dans l'écriture de la musique *populaire* basque³⁹⁵ :

- Un *tempo allegro* en 3/4 pourrait alterner avec un *allegro moderato* en 6/8³⁹⁶.
- Un 3/4 pourrait se transformer de manière périodique en 4/4 (pratique moins usitée que la précédente). R. M. de Azkue, dans son exemple, écrit la mélodie proposée en 7/4.
- Le dernier changement de mesure observé, non périodique, consisterait à introduire à côté des mesures à un temps déterminé d'autres mesures d'un temps différent³⁹⁷. Selon l'auteur, il y aurait dans son recueil de chants collectés de nombreux exemples illustrant cette pratique.

R. M. de Azkue observe donc plusieurs changements de mesure dans la musique *populaire* basque. Comme nous l'avons déjà signalé pour les écrits de Charles Bordes, nous suggérons tout d'abord que ces changements de mètre peuvent être liés à la prosodie de la langue basque – et donc à son accentuation³⁹⁸. De plus, ces considérations sont entièrement liées à la mise par écrit des chansons collectées : la portée, les carrures régulières de la musique savante ne sont pas toujours adaptées à la musique de tradition orale³⁹⁹. Charles Bordes parlait déjà de

³⁹⁴ Comme nous l'avons signalé lors de l'analyse de la conférence de Charles Bordes (chapitre précédent), nous renvoyons pour toutes ces questions à l'ouvrage suivant : LABORDE Denis, 'Le zortziko d'Iztueta'..., *op. cit.*, pp. 19-65.

³⁹⁵ AZKUE Resurrección María (de), 'La música popular vasca y la griega', *op. cit.*, pp. 49-51.

³⁹⁶ L'exemple cité par l'auteur pour illustrer ce changement de mesure est très réputé au Pays Basque : il s'agit de la danse des épées *Ezpata Dantza*. On retrouverait également cette pratique dans la musique grecque.

³⁹⁷ Traduction personnelle réalisée avec l'aide de Françoise Olhandeguy, enseignante. « Hay otra amalgama, ya no periódica, sino intermitente, que consiste en introducir junto a compases de una medida determinada otro u otros de medida diferente. » AZKUE Resurrección María (de), 'La música popular vasca y la griega', *op. cit.*, p. 51.

³⁹⁸ R. M. de Azkue consacre d'ailleurs une partie de sa conférence à la prosodie de la langue basque (Cf. II. 2. 1. 5. 2 Quelques aspects de la prosodie). *Ibid.*, pp. 29-31.

³⁹⁹ La référence à la musique grecque est toujours présente dans cette partie. Or, la portée et les carrures rythmiques n'apparaissent que bien plus tard dans l'Histoire de la Musique occidentale. Il s'agit donc, encore, d'une interprétation et d'une volonté de faire exister une musique dans un cadre bien précis qui ne prend pas en

déplacements de temps ou de mesures mobiles. Pourtant, à part le 5/8, les choix des carrures métriques semblent différents de ceux repérés par R. M. de Azkue. Cela renforce cette idée de subjectivité ou en tout cas de choix effectué par le collecteur. La transcription n'est pas la musique, elle est déjà analyse. Nous répétons donc notre suggestion de division en phrases musicales plus élargies lors de la transcription, afin d'éviter de se frotter à ce type de problématique (cf. II. 1. 1. 7 Le rythme et le mètre).

II. 2. 1. 6. 4. Le mode

Outre les considérations de l'auteur sur l'utilisation des modes dans la musique grecque, celui-ci précise que la musique basque utiliserait principalement les deux modes majeur et mineur – bien qu'il manquerait la note sensible dans beaucoup de mélodies⁴⁰⁰. Or, sans cette note sensible, nous pourrions analyser l'échelle d'une façon différente, notamment en considérant d'autres modes que ceux annoncés. Les considérations de R. M. de Azkue paraissent donc faussées. Rappelons qu'en début de conférence, l'auteur signifiait au public sa volonté de ne pas utiliser de termes trop techniques de type *hypodorien* ou *mixolydien*, afin d'être compris de tous. Nous regrettons qu'il n'ait pas été un peu plus loin dans son discours sur l'échelle utilisée⁴⁰¹.

II. 2. 1. 7. Conclusion partielle

Dans sa première conférence, R. M. de Azkue réfute – et ce de manière virulente – les propos de Francisco Gascue⁴⁰² selon lesquels le répertoire basque serait emprunté à la *musique populaire* des *peuples* nordiques, et surtout des Celtes⁴⁰³. Selon R. M. de Azkue, nous ne

compte toutes les réalités musicales. Le système d'écriture sur portée est adapté, puisque conçu pour, à un type de musique spécifique.

⁴⁰⁰ AZKUE Resurrección María (de), 'La música popular vasca y la griega', *op. cit.*, p. 52.

⁴⁰¹ Signalons cependant une étude sur les modes dans la troisième édition du *Cancionero Popular Vasco* de R. M. de Azkue, proposée par Juan de Oñatibia (Oyartzun, Gipuzkoa), licencié en Droit, compositeur au New York College of Music, et membre auxiliaire de l'Académie de la Langue Basque (Tome 2, pp. E-39-E42).

⁴⁰² GASCUE Francisco, 'Origen de la música popular...', *op. cit.*, pp. 67-98.

⁴⁰³ Francisco Gascue va, pour prouver sa théorie, appliquer un pourcentage de « ressemblance » entre musique basque et musique française, allemande, espagnole, anglaise... L'entreprise est tout à fait inadaptée au matériau musical.

pouvons nier la présence d'influences étrangères⁴⁰⁴, nombreuses sans aucun doute, mais la réciprocité ne doit pas être oubliée. De plus, malgré l'absence d'élément parfaitement original, il y aurait « de nombreux traits caractéristiques dans la musique populaire basque »⁴⁰⁵. L'auteur insiste sur le fait que le chant basque est une pratique vivante, qui existe depuis longtemps. C'est en tant que patriote qu'il souhaite défendre cette idée.

Pour appuyer sa thèse, R. M. de Azkue tente de repérer les éléments communs aux arts lyriques grecs antiques et basques dans une deuxième conférence. Selon sa théorie, les sources musicales les plus anciennes étant grecques, relever des caractéristiques communes aux deux pratiques permet de prouver l'ancienneté de la musique *populaire* basque.

Nous nous sommes particulièrement intéressée aux caractéristiques musicales attribuées par l'auteur au chant basque.

En ce qui concerne le lien entre texte et musique, nous retiendrons seulement que le chant basque serait syllabique.

La mélodie serait diatonique et privilégierait de petits intervalles (jusqu'à la quinte) dans ses lignes mélodiques. Les modes majeur et mineur sont signalés par R. M. de Azkue, qui ajoute qu'il manquerait souvent la note sensible. Nous devons donc tempérer les propos de celui-ci étant donné que c'est souvent la sensible qui permet de déterminer le mode. De plus, si nous tentons une analyse modale des chansons du recueil, ce que propose Juan de Oñatibia dans la troisième édition du *Cancionero Popular Vasco*⁴⁰⁶, nous serons confrontée aux choix perceptifs effectués lors de la transcription sous dictée de R. M. de Azkue. Il est donc difficile de se prononcer réellement sur ce sujet.

R. M. de Azkue distingue ensuite trois types de rythme : le rythme initial, le rythme final et le rythme médian. Selon son étude statistique, les chansons débuteraient en nombre égal sur un temps fort ou un temps faible, le plus souvent sur les notes de l'accord parfait de l'échelle

⁴⁰⁴ « No nos tenemos por libres de contagio ». AZKUE Resurrección María (de), 'Música popular vasca'..., *op. cit.*, p. 11. « Nous ne pensons pas que nous sommes vierges de toute contagion ». Traduction personnelle réalisée avec l'aide de Françoise Olhandeguy, enseignante.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁰⁶ AZKUE Resurrección María (de), *Cancionero popular vasco*, edición manual, sin acompañamiento, 1/ 1922-1923, Barcelone, 3/ Bilbao, Euskaltzaindia, 1990, Tome 2, pp. E-39-E42.

utilisée, avec une préférence pour la tonique et la dominante. Suivant les contextes, la première note pourrait être allongée, ce qui provoquerait chez le collecteur des déplacements de temps fort à temps faible. Or, nous avons souligné notre difficulté à savoir si ce changement d'appui est dû au chanteur ou au collecteur lui-même qui insiste pour noter la musique entendue dans des carrures régulières. Il en est de même pour les changements de mesure décrits par la suite par l'auteur. En ce qui concerne le rythme médian, l'auteur s'épanche longuement sur le 5/8. Souvent associé à la danse et objet de nombreuses controverses, nous ne nous attarderons pas sur ce sujet. Enfin, le rythme final, considéré par l'auteur comme le moins intéressant, offre pourtant une perspective d'étude nouvelle puisqu'il traite des répercussions de l'accentuation de la langue sur le rythme musical. Comme nous l'avons signalé, ces premières réflexions ouvrent des perspectives de travail intéressantes pour un étude future. Nous les laisserons donc de côté pour le moment.

R. M. de Azkue est à l'origine du plus grand recueil de chants basques. Ayant entendu et collecté ces milliers de chants dans tout le Pays Basque français et espagnol, comment accepter l'idée selon laquelle toutes les mélodies basques seraient importées ?⁴⁰⁷ Nous comprenons alors la force employée pour réfuter les arguments proposés par Francisco Gascue dans sa première conférence. Cependant, son acharnement à comparer musique basque et musique grecque ancienne ne peut se justifier, étant donné le manque de sources fiables sur ces pratiques.

Il convient de remarquer que R. M. de Azkue, dans une certaine filiation avec Charles Bordes, propose une étude musicologique de chants basques avec des exemples à l'appui issus de son propre collectage. En outre, il apporte des éléments nouveaux par rapport à 1897.

Pour terminer, rappelons que l'auteur va être président de l'Académie de la Langue Basque de 1919 à 1951, soit plus de trente ans, ce qui explique le rapport privilégié à la langue basque dans son étude.

⁴⁰⁷ Nous faisons bien entendu référence à la thèse de Francisco Gascue (citée entièrement p. 108).

II. 2. 2. Corpus sonore : Rudolf Trebitsch et le Phonogrammarchiv

A notre connaissance, le deuxième corpus sonore le plus ancien au Pays Basque français date de 1913 et provient de la collecte de Rudolf Trebitsch, médecin et ethnologue autrichien, dont les documents ont été déposés au Phonogrammarchiv de Vienne⁴⁰⁸.

II. 2. 2. 1. Les enregistrements de Rudolf Trebitsch

Rudolf Trebitsch (1876-1918) était un médecin et un ethnologue autrichien. Il réalisa au début du XX^{ème} siècle diverses enquêtes ethnographiques au Groenland (1906), dans les pays celtes (1907-1909) et au Pays Basque (1913) avec du matériel d'enregistrement du Phonogrammarchiv de Vienne. Selon Raphaël Parejo-Coudert, le *Phonogrammarchiv* serait un fonds pluridisciplinaire d'archives sonores qui opèrerait et favoriserait l'enregistrement de sources primaires acoustiques et les rassemblerait à des fins de recherche, sans limites géographiques. Ses collections historiques, ainsi que la plus grande partie de ses acquisitions récentes, proviendraient de chercheurs qui ont confié leurs enregistrements effectués sur le terrain au fonds d'archives, ont bénéficié de conseils méthodologiques et techniques, et ont pu emprunter du matériel auprès du Phonogrammarchiv et des membres du personnel du fonds d'archives⁴⁰⁹.

Lors de ses investigations, Rudolf Trebitsch a complété les enregistrements de renseignements sur chaque informateur, de résumés des histoires contées (ou des chansons), de la notation des textes et de leur traduction en français⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ Certains cylindres seraient actuellement au Phonogrammarchiv de Berlin. 'The Collections of Rudolf Trebitsch. Basque recordings 1913', *Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences. The Complete Historical Collections 1899-1950 ; Series 5/3*, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 2003, livre p. 18.

⁴⁰⁹ Les collections historiques comprennent plus de 3000 phonogrammes sur disques et près de 1000 disques phonographiques. PAREJO-COUDERT Raphaël, 'Mémoire et dynamique culturelle en pays basque. Les archives sonores basques : recensement, production et projet de phonothèque basque', *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* [En ligne], 23 | automne-hiver 2002, mis en ligne le 01 octobre 2002, consulté le 27 mars 2012. URL : <http://afas.revues.org/393>

⁴¹⁰ Ces documents ont été scannés et mis à la disposition du public dans un CD-Rom joint au disque édité en 2003. 'The Collections of Rudolf Trebitsch. Basque recordings 1913'..., *op. cit.*

Les archives sonores constituées par Rudolf Trebitsch ont un intérêt multiple :

« The Trebitsch recordings will therefore be not only of linguistic value ; they will also serve as a source for further cultural, social, historical, geographical, and musicological investigation⁴¹¹ ».

Du point de vue musical, ces archives offrent la particularité d'être les premières sources enregistrées dans leur contexte de jeu au Pays Basque français. En effet, en 1900, les organisateurs de l'Exposition Universelle de Paris ont fait venir en train diverses personnes – représentatives d'une langue et d'une culture – de régions de France et du monde afin de les enregistrer à Paris. Rudolf Trebitsch est venu, lui, « sur le terrain », collecter *la mémoire de l'autre*⁴¹².

II. 2. 2. Les enregistrements basques

Selon les données transmises par le Centre d'archives basques de musique *Eresbil*⁴¹³, il existerait soixante-quatorze cylindres Edison d'environ deux minutes chacun concernant le Pays Basque⁴¹⁴. L'ensemble de ces documents a été édité en 2003, troisième volet de la série *The Collections of Rudolf Trebitsch*⁴¹⁵.

Nous avons donc accès aujourd'hui à soixante-six enregistrements concernant le Pays Basque:

- De nombreux témoignages, récits, poésies, etc.,
- Quatre items instrumentaux,

⁴¹¹ « Par conséquent les enregistrements de Trebitsch n'auront pas uniquement une valeur linguistique : ils serviront de source pour une recherche ultérieure dans le domaine musicologique, géographique, historique, social et culturel ». Traduction personnelle, réalisée grâce à l'aide de Françoise Darrieumerlou, enseignante. *Ibid.*, livre, p. 17.

⁴¹² Nous faisons bien entendu référence au titre de l'ouvrage collectif : LE QUELLEC Jean-Loïc (dir.), *Collecter la mémoire de l'autre*, Niort, Geste Éditions, 1991, 138 p. [Coll. Modal]

⁴¹³ Il s'agit d'une institution documentaire au service de la musique basque qui a été créée en 1974 pour la récupération, la conservation, la protection et la diffusion du Patrimoine Musical au Pays Basque. URL : <http://www.eresbil.com/>, consulté le 15 mars 2011.

⁴¹⁴ Certains enregistrements auraient été réalisés avec un système original et novateur pour l'époque nommé *Archiv-Phonograph*, une machine qui utilisait la technique d'Edison, mais avec une inscription sur disque, et d'autres auraient été collectés avec un phonographe Edison. PAREJO-COUDERT Raphaël, 'Mémoire et dynamique...', *op. cit.* Les « négatifs » (matrices) en cuivre nickelé auraient été prévus pour résister de nombreuses années. De nouveaux « positifs » utilisant de la résine époxyde auraient été réalisés entre 1962 et 1964.

⁴¹⁵ 'The Collections of Rudolf Trebitsch. Basque recordings 1913'..., *op. cit.*, 2 disques (CD-DA : 65 min., 3 seg. ; 70 min., 42 seg.) + 1 disque (CD-ROM, 133 p.) + 1 livre, 71 p.

- Douze chants (certains items comprennent plusieurs chants courts), dont 8 enregistrés au Pays Basque français.

Voici la liste des chants⁴¹⁶ :

- N° 2215 : *Santi Agera*, interprété par un homme (1'50 min.),
- N° 2236 : *Xarmangarria zera*, interprété par un homme (1'50 min.),
- N° 2237 : *Ume eder bat*, interprété par un homme (1'51 min.).

enregistrés au Pays Basque espagnol,

- N° 2179 : *Pleñitzen naiz biotzetik*, interprété par un homme (2'16 min.),
- N° 2180 : *Baionako Patroina*, interprété par un homme (1'22 min.),
- N° 2182 : *Laphurdi huntan bada bertsulari anhitz* (0'34 min.) ; *Frantziako errege banintz* (0'48 min.) ; *Mundu hau bethia da* (0'28 min.), interprétés par un homme,
- N° 2199 : *Txori erresinola* (0'48 min.) ; *Jaiki, jaiki* (0'44 min.) ; *Benedika dakiola* (0'36 min.), interprétés par un homme,
- N° 2202 : *Agota* (1'50 min.), interprété par une femme,

enregistrés au Pays Basque français.

II. 2. 2. 3. Le choix du corpus

Pour notre étude, nous avons choisi d'analyser les deux enregistrements suivants :

- *Baionako Patroina*, interprété par Jean Pierre Lemoine, 36 ans, joueur de pelote, travaillant dans une manufacture de chocolats et chanteur. Enregistrement datant du 21 juillet 1913 à Sare (Labourd). Côte originale : Ph 2180⁴¹⁷.
- *Pleñitzen naiz biotzetik*, interprété par le même informateur. Côte originale : Ph 2179⁴¹⁸.

⁴¹⁶ Nous utilisons ici l'orthographe proposée par Trebitsch et les côtes originales.

⁴¹⁷ 'The Collections of Rudolf Trebitsch. Basque recordings 1913'..., *op. cit.*, CD 1, page 3.

Ces deux chants ont été notés dans les fiches complémentaires de Rudolf Trebitsch. Nous nous servirons donc directement de ses transcriptions et traductions en ce qui concerne les paroles.

II. 2. 2. 4. Chant 3 : ‘Baionako Patroina’

Baionako patroina... est une chanson écrite en l’honneur de Saint Léon, patron de Bayonne (Transcription musicale (corpus sonore) 3)⁴¹⁹. Elle a été transcrite et traduite dans les feuilles d’enregistrement de Rudolf Trebitsch⁴²⁰.

Transcription 3

Un demi-ton plus haut...

Couplet 1

Ba - io - na - ko pa - troi - na dei - tzen da San Le - on Sain - du aun - di - a - go - rik ez dut sen - ti ne - hon

Couplet 2

Jaun hoi - ki - en er - di - an an - dre - no bat ir - riz ain - ge - ru bat be - za - (a) - la bes - ti - tu - a xu - riz

C 1

sain - du - en o - ho - ra - (a) - tzen be - har gi - ra e - gon sain - du - ak on di - re bai - nan bi - ba Na - po - le - on.

C 2

ez bai - tut i - ku - si - (i) - ren a - pur - tto bat ber - riz eos - tu - na ba - na - ki - ke sal - tze - ko - a ba - litz

Presque un ton au-dessus

Transcription musicale (corpus sonore) 3 : *Baionako patroina*, interprété par Jean Pierre Lemoine (21 juillet 1913 - Sare). Collecteur : Rudolf Trebitsch.

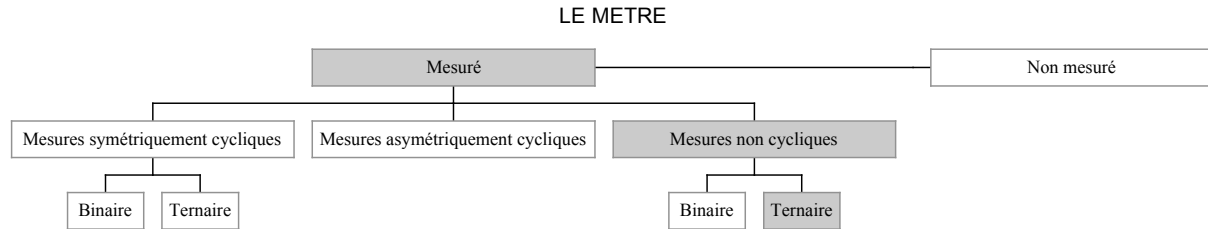
La forme musicale : Il s’agit d’un chant strophique (deux couplets sont proposés), dont la forme musicale pour chaque strophe est de type AABA – les parties A connaissent des variations mélodiques qui visent à enrichir le thème.

⁴¹⁸ ‘The Collections of Rudolf Trebitsch. Basque recordings 1913’..., *op. cit.*, CD 1, page 2.

⁴¹⁹ Paroles et traductions sont disponibles dans les annexes (ANNEXE D : Paroles et traductions des chants choisis pour le corpus sonore).

⁴²⁰ ‘The Collections of Rudolf Trebitsch. Basque recordings 1913’..., *op. cit.*, CD-ROM, Ph 2180 (1 et 2).

Le mètre : Nous entendons ce chant dans un *tempo* relativement régulier (♩. ≈ 46-60).



Les points d'orgue et grandes respirations (que nous avons notées avec un V) ponctuent chaque phrase, un peu à la manière, tout contexte mis à part, d'un texte psalmodié (psaume ou choral par exemple).

Le rythme : La cellule rythmique *trois croches / noire croche / noire pointée / noire pointée* est très présent et est répétée tout le long du chant :



L'échelle : Le chant est interprété sur une échelle hexatonique sur *Fa* sans VIIe degré. Remarquons dans la partie B un *Mi bémol*⁴²¹, qui pourrait être considéré comme le VIIe degré du mode de *Sol* sur *Fa*, mais qui est plutôt un *pyén*, broderie du *Ré*.

Nous avons choisi de mettre l'altération *Si b* à la clé pour des raisons de praticité visuelle et non pour inciter le lecteur à se référer à un contexte *tonal*. Nous avons conservé pour les quatre couplets une tonique de référence *Fa*, malgré le passage rapide en mode hexatonique sur *Fa #*.

Remarquons enfin que l'échelle ne se développe réellement que dans la partie B, la partie A étant plutôt axée sur le pentacorde [*Fa - Sol - La - Si b - Do*].

⁴²¹ « *Bémol* sur hexacorde ».

La mélodie est diatonique (absence de chromatisme).

L'ambitus : L'ambitus mélodique forme un intervalle de sixte (ou de septième si l'on considère la note *pyén Mi b*) qui va de la tonique au sixième degré (ou septième). L'intervalle mélodique le plus grand est une quarte.

Nous repérons principalement de petits intervalles tels que les secondes et les tierces.

Les hauteurs : Cette interprétation de *Baionako patroina...* nous apparaît chantée dans une échelle relativement *tempérée* – dans le sens où la mélodie évoluerait sur les degrés de la gamme du tempérament égal.

Les ornements : L'informateur interprète ce chant de façon syllabique. Seuls quelques ports de voix et de rares ornements sont à signaler.

La variabilité : Nous n'observons que peu de changements entre les couplets 1 et 2 (Figure 4) : l'informateur prend surtout quelques libertés du point de vue de l'ornementation (ajout ou modification).

The figure displays a musical transcription of a Basque song, 'Baionako patroina...'. It consists of three couplets, each with a melody line and lyrics. The first couplet is labeled 'Couplet 1' and the second 'Couplet 2'. The third couplet is divided into two parts, 'C 1' and 'C 2'. The melody is written in a single staff with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Basque. Variants are indicated by boxes labeled 'A' and 'B' and by arrows pointing to specific notes. A note in the first couplet is marked 'Un demi-ton plus haut...' and a note in the third couplet is marked 'Presque un ton au-dessus'.

Couplet 1

Ba - io - na - ko pa - troi - na dei - tzen da San Le - on Sain - du aun - di - a - go - rik ez dut sen - ti ne - hon

Couplet 2

Jaun hoi - ki - en er - di - an an - dre - no bat ir - riz ain - ge - ru bat be - za - (a) - la bes - ti - tu - a xu - riz

C 1

sain - du - en o - ho - ra - (a) - tzen be - har gi - ra e - gon sain - du - ak on di - re bai - nan bi - ba Na - po - le - on.

C 2

ez bai - tut i - ku - si - (i) - ren a - pur - tto bat ber - riz eos - tu - na ba - na - ki - ke sal - tze - ko - a ba - litz

Figure 4 : Transcription 3 - Mise en relief des variantes

II. 2. 2. 5. Chant 4 : ‘Pleñitzen naiz biotzetik’

Pleñitzen naiz biotzetik est une chanson d’amour déçu. Elle a été transcrite et traduite dans les feuilles d’enregistrement de Rudolf Trebitsch⁴²² (Transcription musicale (corpus sonore) 4)⁴²³.

Transcription 4

Non mesuré
Libre

A *Un ton en dessous*
Un peu bas

Couplet 1

Ple - ni - tzen naiz bi (i) o - tze - tik gai - tza zer du - tan ez da - kit

Couplet 2

Jin ba - zi - a jin zi - ra on - gi e - tor - ri za - re - la

B *Passage* **C** *Un demi-ton en-dessous*

C 1

tris - te - zi - a aun - di ba - tek na (a) go - e - la ar - tu - rik e - (ez) nu - ke - ia - zu pen - na - rik ez e - ta - e - re a - xo - lik

C 2

Er - rai - ten dai - tzut e - gi - a be - ran - te - tsi - ni - tu - da - la non e - gon za - re hor - re - la or - ren ber - tze (e) den - bo - ra

C 1

bal - (al) din ba - litz er - re - me - di - o - rik ez da mun - du - an bar - be - rik

C 2

jin ga - be - ta - nik e - ne kon - tso - la - tze - rat E - man du - zu as - ki mar...

D *Dans le ton* **B**

C 1

neu - re gai - tza zer - ta - rik den e - za - gu - tzen (en) du - e - nik Mai - ti - a be - ran - te - tsi - rik na - go - e - la pe - na - tu - (u) - rik.

C 2

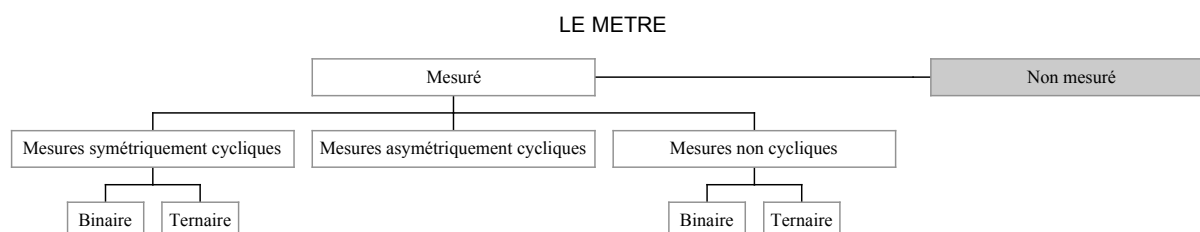
Transcription musicale (corpus sonore) 4 : *Pleñitzen naiz biotzetik*, interprété par Jean Pierre Lemoine (21 juillet 1913 - Sare). Collecteur : Rudolf Trebitsch.

⁴²² “The Collections of Rudolf Trebitsch. Basque recordings 1913’..., *op. cit.*, CD-ROM, Ph 2179 (1 et 2).

⁴²³ Paroles et traductions sont disponibles dans les annexes (ANNEXE D : Paroles et traductions des chants choisis pour le corpus sonore).

La forme musicale : Il s'agit d'un chant strophique (deux couplets sont proposés). Nous proposons de repérer quatre parties distinctes dans ce chant, inégales, de type ABCD, avec une reprise de B pour conclure.

Le mètre : Ce chant est non mesuré⁴²⁴.



Le rythme : Nous n'avons pas souhaité analyser le rythme d'une manière détaillée, celui-ci étant directement en lien avec la déclamation libre du texte par l'informateur. De ce fait, les signes académiques utilisés doivent être lus avec prudence : seule leur hiérarchie du point de vue de la durée doit être considérée (et non leur valeur absolue). De plus, les croches ne sont volontairement pas reliées entre elles pour éviter toute interprétation (binaire / ternaire), la pulsation n'étant pas toujours régulière. Cependant, nous avons repéré à différents moments un mètre régulier : les rythmes sont alors écrits tels que nous les avons perçus.

L'échelle : Nous avons choisi d'écrire ce chant sur une échelle heptatonique de tonique *La*. Le VI^e et le VII^e degrés étant tout à fait mobiles, nous pourrions analyser cette échelle tour à tour comme un mode de *Do*, de *Ré* ou de *La* sur *La*. Nous souhaitons alors privilégier le mode de *La*, en considérant que certains degrés sont mobiles. Nous convenons cependant que cette analyse peut être discutée. Remarquons d'autre part que, du point de vue de la hauteur absolue, nous commençons sur une tonique proche d'un *Sol b* (ou *Sol* un peu bas) au début de l'interprétation, pour aller vers une tonique *La* à partir de la fin du premier couplet. Nous avons tout écrit sur une tonique *La* puisque nous ne nous intéressons ici qu'à la hauteur relative.

⁴²⁴ Il n'est pas possible pour nous de battre une pulsation en continu. Bien entendu, des temps forts et faibles se distinguent, mais non de manière régulière.

Ce chant est diatonique. Pourtant, les secondes étant les intervalles les plus utilisés, de nombreuses broderies au demi-ton (par exemple avec la sensible) pourraient donner une impression de chromatisme à certains moments.



L'ambitus : L'ambitus mélodique forme un intervalle d'octave qui va de la dominante à la dominante, caractéristique d'un mode plagal. L'intervalle mélodique le plus grand est une quinte descendante, utilisée à deux reprises.



Nous repérons principalement de petits intervalles de secondes dans ce chant.

Les hauteurs : Cette interprétation de *Pleñitzen naiz biotzetik* nous apparaît chantée dans une échelle relativement *tempérée* – dans le sens où la mélodie évoluerait sur les degrés de la gamme du tempérament égal.

Les ornements : L'informateur interprète ce chant de façon syllabique. Seuls quelques ports de voix et ornements (de type *grupetto* ou note de passage) sont à signaler.

La variabilité : Nous observons de nombreuses différences entre les deux couplets : durée des notes (dans leur rapport entre elles), changements de hauteur, ajout d'ornementation, utilisation d'une autre forme mineure. D'une manière générale, les notes du début et de fin de phrase (Cf. liaisons d'expression) sont les mêmes, ce qui pourrait signifier que ce sont des appuis importants. D'autres degrés seraient plutôt considérés comme ornements (notes de passage, broderies, etc.).

II. 2. 3. Conclusion partielle

R. M. de Azkue propose en 1918 de repérer les caractéristiques musicales du chant basque. Outre ses considérations sur les influences subies par le chant basque, il affirme, comme l'exprimait Charles Bordes, qu'il s'agirait d'une pratique monodique, *a capella*, et syllabique – éléments que nous retrouvons dans l'analyse de notre corpus sonore.

De plus, aucune pulsation régulière ne semble émerger des deux chants analysés. Or, les musicologues Charles Bordes et R. M. de Azkue avaient tous les deux évoqué la présence d'un répertoire où la mesure et le rythme étaient libres, aux côtés d'une musique plus mesurée.

En ce qui concerne l'échelle utilisée, notre corpus sonore conforte tout à fait les considérations de R. M. de Azkue qui affirmait l'utilisation des modes Majeur et mineur, avec l'absence fréquente de la sensible, puisque nous repérons une échelle hexatonique et un mode de *La* où les VI^e et VII^e degrés semblent mobiles. Comme l'auteur le précisait, nous observons également dans l'analyse des deux chants, des intervalles mélodiques toujours inférieurs à une quinte, des départs sur la tonique ou la dominante, et l'absence de chromatisme.

Précisons que nous retrouvons pour le chant 3 une forme tripartite AABA (comme en 1900) tandis que le chant 5 apparaît plus complexe du point de vue de sa structure.

Enfin, nous souhaitons rappeler la présence d'une ambiguïté Majeur/mineur grâce à un III^e degré mobile – élément que nous avons déjà repéré lors de nos analyses précédentes.

II. 3. 1927 – 1928 : Intensification des recherches et travaux

II. 3. 1. L'œuvre de Rodney Gallop (1901-1948)

II. 3. 1. 1. Contexte d'écriture des articles

Natalie Morel Borotra souligne que l'apparition du tourisme de masse amènerait à la constitution de stéréotypes régionaux dans les années 1930. Au Pays Basque, le chant collectif⁴²⁵, la danse et la pelote définissent désormais l'« identité » basque. Ces pratiques illustrent par exemple le Pays Basque lors de l'Exposition Internationale de 1937 à Paris⁴²⁶.

Le Pays Basque – dont la « race serait considérée comme la plus ancienne d'Europe⁴²⁷ » – attire à cette époque des personnalités étrangères, notamment anglaises⁴²⁸ avec par exemple Violet Alford (1881-1972) – qui s'intéresse particulièrement aux danses – et Rodney Gallop (1901-1948) – qui propose entre autres une étude sur la *chanson populaire basque*. Ceux-ci semblent fascinés par ce qu'ils voient et entendent. Ils décident donc de collecter, d'observer, d'écrire et de raconter. Les longues descriptions qu'ils rédigent nous semblent empruntées de pastoralisme. L'admiration pour les pratiques observées n'est pas dissimulée par les auteurs.

Ainsi, après plusieurs courts séjours dans le Pays Basque, Rodney Gallop publie en 1930 *A Book of the Basques*⁴²⁹. Or, selon lui, « aucun aperçu de l'Art Basque ne serait complet sans comprendre une étude de la musique *populaire* du peuple *euskarien*⁴³⁰ », celle-ci reflétant « le

⁴²⁵ Rodney Gallop considère de son côté que les chansons basques sont rarement chantées en chœur. GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque', *Bulletin du Musée Basque*, n° 8, Bayonne, Association des Amis du Musée Basque, 1928, p. 3.

⁴²⁶ MOREL BOROTRA Natalie, 'Le chant et l'identification culturelle des Basques (1800-1950)', *Lapurdum*, Bayonne, Iker, 2000, p. 365.

⁴²⁷ Rodney Gallop reprend des propos du Père Donostia. GALLOP Rodney Alexander, 'La chanson populaire basque', *Bulletin du Musée Basque*, n° 8, Bayonne, Association des Amis du Musée Basque, 1928, p. 3.

⁴²⁸ C'est en Angleterre qu'apparurent la notion de folklore dans les années 1840 – avec notamment Williams Thoms (1803-1885) – et la première Société d'Etudes du Folklore (1876). ALFORD Violet, *Fêtes pyrénéennes*, 1/ Londres, Chatto and Windus, 1937 ; 2/ Portet-sur-Garonne, Loubatières, 2004, 334 p.

⁴²⁹ GALLOP Rodney, *A Book of the Basques*, Londres, Macmillan, 1930, 294 p.

⁴³⁰ *Euskarien* : provient de la *francisation* par le suffixe du terme *euskara* (langue basque), et qui signifierait basque. GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque'..., *op. cit.*, p. 1.

mieux le caractère national d'une race⁴³¹ ». Le chant est reconnu comme un vrai marqueur identitaire de la culture basque et plus encore du *peuple* basque lui-même : « Là, plus qu'ailleurs, tout le monde chante⁴³² ». C'est sans doute pour cela que les premiers articles de Rodney Gallop, plus anciens, sont dédiés à la chanson basque. L'auteur se situe alors dans la filiation des mouvements régionalistes culturels issus de la fin du XIX^{ème} siècle. Dans un contexte de recherche de particularités, Rodney Gallop est explicite sur ses objectifs :

« Puissent mes quelques observations contribuer à éveiller de l'intérêt pour la musique basque et à la sauver de l'anéantissement dont elle se trouve menacée de tous les côtés⁴³³ ».

L'auteur espère, par l'intérêt qu'il porte à la musique basque, contribuer à sa sauvegarde. De manière implicite, il semble convaincu que si les gens s'intéressent à cette pratique, elle sera sauvée. Or, nous ne savons pas à qui s'adressent ces propos (Basques, non-Basques, chanteurs, érudits,...), et cela laisse supposer que pour éveiller l'intérêt, Rodney Gallop va devoir dans ses écrits signaler une singularité ou au moins des qualités particulières à la chanson basque. Ces considérations nous aident à mieux cerner les contours des écrits de l'auteur.

Dans le cadre de notre étude, nous avons choisi d'analyser deux des articles publiés par Rodney Gallop en 1927 et 1928, l'un traitant essentiellement de l'aspect rythmique⁴³⁴ et l'autre présentant un inventaire plus général des caractéristiques de la chanson basque⁴³⁵. Ce sont, à notre connaissance, les écrits musicologiques les plus pertinents dans le domaine à cette époque-là, aux côtés de ceux du Père Donostia qui s'étalent sur plusieurs décennies.

Ces articles ont été publiés dans deux revues basques contemporaines l'une de l'autre : *Gure Herria* et le *Bulletin du Musée Basque*, éditées toutes deux à Bayonne. *Gure Herria* (1921-1939 / 1950-1976) est un mensuel associant des études en français sur des thèmes basques et des articles en basque à vocation littéraire⁴³⁶. Il est dédié en grande partie aux traditions et à

⁴³¹ *Ibid.*, p. 1.

⁴³² *Ibid.*, p. 2.

⁴³³ *Ibid.*, p. 22.

⁴³⁴ GALLOP Rodney Alexander, 'Rythme et mesure dans la Chanson Populaire Basque', *Gure Herria*, mai-juin 1927, Bayonne, Association Gure herria, 1927, pp. 213-228.

⁴³⁵ GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque' ..., *op. cit.*, pp. 1-25.

⁴³⁶ ITCAINA Xabier, *Les virtuoses de l'identité: religion et politique en Pays Basque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 217.

l'Histoire du Pays Basque. Le *Bulletin du Musée Basque* a été créé en 1924, année d'ouverture du Musée Basque et de la Tradition Bayonnaise. Il édite encore aujourd'hui des travaux originaux touchant préférentiellement les domaines basque et pyrénéen⁴³⁷.

Dans la lignée de Charles Bordes et de R. M. de Azkue, Rodney Gallop postule que le chant basque existe, qu'il est ancien – il a une Histoire, le plus souvent commune avec l'Histoire de la musique savante – et sans savoir toujours comment l'expliquer, qu'il est original, particulier, ce qui fait écho à ce que nous avons dit précédemment :

« La chanson basque existe. Parachevée par la marche lente des siècles, et par le travail inconscient d'innombrables générations de chanteurs, elle a acquis une identité, une individualité qui font d'elle la plus belle expression du génie basque⁴³⁸. »

Pourtant, la chanson basque aurait souvent été l'objet d'appréciations fausses et incomplètes selon l'auteur. « La vraie musique basque, et par cela j'entends la chanson basque » ne serait par exemple pas gaie : ce caractère aurait été attribué en référence aux airs importés de fandango ou au rythme accentué des « fades "zortzikos" composés par quelque chef d'Orphéon Basque-Espagnol⁴³⁹ ». La chanson est ici considérée comme un marqueur identitaire. Dans le cadre de son étude, Rodney Gallop souhaite aller vers plus d'objectivité : écarter les pratiques importées⁴⁴⁰ pour se concentrer sur « la vraie musique basque ». Cela nous semble encore quelque peu subjectif : l'idée d'une musique originelle pure et nettoyée de toute influence paraît peu probable⁴⁴¹.

⁴³⁷ Sa publication, interrompue en 1944, a été reprise en 1964 par la Société des Amis du Musée Basque sous l'impulsion de Jean Haritschelhar. Plus de 1500 articles y ont été publiés. Il est édité aujourd'hui par la SAMB. Malgré tous les bouleversements qu'a connus le paysage culturel du Pays Basque et malgré l'augmentation considérable du nombre et de la qualité des publications, le Bulletin du Musée Basque reste un outil important de recherche et de diffusion culturelle. URL : <http://www.samb-baiona.net/fr/publi/index.html>, consulté le 22/02/12.

⁴³⁸ GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque' ..., *op. cit.*, p. 7.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁴⁰ Rodney Gallop adopte la même attitude en ce qui concerne la danse.

⁴⁴¹ Les questions sur l'origine et l'authenticité des musiques *traditionnelles* ont été très longtemps au cœur des débats. Tineke de Jonge, directrice du centre interculturel Rasa (Utrecht), souligne un fait : personne ou presque n'avait enregistré de pièces de guitare d'Afrique orientale avant 1965 sous prétexte que l'instrument n'était pas d'origine africaine. La préservation du patrimoine est alors liée à l'isolation d'une culture et de son répertoire. L'ajout d'éléments extérieurs peut donc parfois être perçu comme une dénaturation du chant traditionnel, « en fait dévalorisation – d'une expression culturelle singulière ». Pourtant, l'apparition de la guitare dans la musique africaine, comme dans d'autres cultures, est, selon Tineke de Jonge, « une excellente illustration de la manière dont la musique traditionnelle s'adapte aux circonstances ». DE JONGE Tineke, 'Les musiques traditionnelles et

Pour analyser les articles de Rodney Gallop, nous allons reprendre sensiblement le plan adopté par l'auteur dans son article de 1928, en traitant tout d'abord des origines et de l'originalité de la musique basque, puis de la forme, de la mélodie et de la modalité. Nous terminerons par une proposition d'analyse du rythme dans la chanson *populaire* basque. Avant toute chose, nous allons découvrir quelques éléments biographiques afin de savoir dans quel cadre il a effectué ses recherches sur le chant basque.

II. 3. 1. 2. Eléments biographiques de l'auteur⁴⁴²

Rodney (Alexander) Gallop est né le 26 mai 1901 à Folkestone et mort le 25 septembre 1948 à Londres. Après avoir étudié dans une des plus brillantes universités de Cambridge, il a été en poste comme diplomate anglais dans les villes de Belgrade, Athènes, Lisbonne, Mexico et Copenhague. Il a parachevé sa formation en étudiant les langues, coutumes, traditions et arts *populaires* de chacun des pays où il a travaillé.

En ce qui concerne les publications de Rodney Gallop, celui-ci partage avec Violet Alford la signature du livre *The Traditional Dance*. Publié à Londres en 1935, cet ouvrage est consacré aux Balkans. De plus, l'auteur affectionnant particulièrement la péninsule ibérique, deux ouvrages sont à signaler : *The Book of the Basques*⁴⁴³ et *Portugal : a Book of Folkways*⁴⁴⁴.

Sa connaissance de la musique *populaire* anglaise associée à tout ce qu'il a découvert dans les pays où il a travaillé font de Rodney Gallop une « autorité internationale ». Ses travaux sont alors très souvent axés sur une méthode comparative en anthropologie et en ethnomusicologie.

II. 3. 1. 3. Originalité et origines

Selon Rodney Gallop, l'analyse scientifique de la chanson basque permettrait de démontrer qu'elle ne recouvre aucune caractéristique musicale particulière. Pourtant, il déplore ce constat, car ce type d'analyse gommerait tout le caractère original de cette chanson qui, à l'écoute, lui paraîtrait si remarquable :

le disque', in *La musique et le monde*, Internationale de l'imaginaire, Nouvelle série, n°4, Paris, Babel/Maison des cultures du monde, 1995, pp. 170 et 179.

⁴⁴² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980, Tome 7, pp. 130-131.

⁴⁴³ GALLOP Rodney, *A Book of the Basques...*, op. cit., 294 p.

⁴⁴⁴ GALLOP Rodney, *Portugal : a Book of Folkways*, New York, Macmillan, 1936, 291 p.

« En analysant d'une façon scientifique la chanson basque l'on se rend compte que ni ses gammes, ni ses rythmes, ni ses formes, ni ses contours mélodiques, aucun enfin des éléments qui constituent une chanson, ne lui sont exclusivement particuliers. On en arrive presque à oublier que l'ensemble de ses éléments auxquels le paysan basque ajoute quelque chose d'indéfinissable, une manière spéciale de débiter sa chanson qui vient du plus profond de lui-même, constitue quelque chose de tellement particulier que l'on ne saurait jamais s'y méprendre⁴⁴⁵. »

Le chant basque, plutôt rural (« paysan »), serait donc malgré tout parfaitement reconnaissable, et ce, grâce à une *valeur ajoutée* indéfinissable. L'idée suggérée par l'auteur nous apparaît intéressante puisque aujourd'hui encore, de manière orale, les gens s'appuient sur cette idée d'un chant basque, peut-être non original, mais *reconnaissable*. Mais s'agit-il d'un assemblage de plusieurs éléments musicaux connus (qui ne lui sont pas particuliers) qui ensemble produiraient une spécificité ? La méthode d'analyse utilisée par Rodney Gallop, aussi « scientifique » soit-elle, ne permettrait-elle pas d'appréhender tous les phénomènes de la chanson basque⁴⁴⁶ ? Cette *valeur ajoutée*, cette « manière spéciale » pourrait-elle être le timbre, le vibrato, les ports de voix, de l'ornementation, éléments qui ne font pas l'objet d'analyses détaillées à cette époque-là ? La langue basque et ses aspects intonatifs participent-ils à cette identification et dans quelle mesure ? Autant de questions laissées sans réponse pour le moment.

Denis Laborde choisit, lui, de privilégier l'aspect interactif et relationnel aux caractéristiques musicales⁴⁴⁷ :

« [...] ce que l'on appelle *musique basque* n'existe pas sous la forme d'une somme de propriétés structurelles authentifiées de façon académique. Elle serait plutôt dans la multiplication de ces situations de communication où [...] un musicien interprète une séquence musicale pour un auditeur qui sait la reconnaître⁴⁴⁸ ».

⁴⁴⁵ GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque' ..., *op. cit.*, pp. 6-7.

⁴⁴⁶ Même si le problème se pose toujours aujourd'hui dans notre appréhension des musiques de tradition orale, l'ethnomusicologie a développé de nombreux outils pour analyser la hauteur, le rythme, l'harmonie, la texture mélodique, etc.

⁴⁴⁷ Ce point de vue est partagé par les auteurs du livre collectif *Kantuketan*, dirigé par Denis Laborde. LABORDE Denis (dir.), *Kantuketan, l'univers du chant basque*, Saint-Sébastien, Elkar, 2002, 283 p.

⁴⁴⁸ LABORDE Denis, 'D'Iztueta à Negu Gorriak en passant par Donostia, incessantes fabrications d'une musique basque', *Bulletin du Musée Basque*, n°143, Bayonne, Association des Amis du Musée Basque, 1^{er} trimestre 1996, pp. 32-33.

La *situation de communication* suffit-elle pourtant à re-connaître le chant basque ? N'y a-t-il rien de musical dans le chant basque qui incite à sa distinction au milieu d'autres pratiques ? Rodney Gallop, malgré ses premières constatations, semble en être convaincu puisqu'il décrit – dans les deux articles qui nous occupent – le langage musical du chant basque (mélodie, rythme, échelle, etc.) en érigeant certains éléments en traits caractéristiques. Nous observons donc une véritable lutte entre, d'une part, toutes ses considérations sur les limites de l'analyse scientifique, sur l'absence d'éléments originaux, et sur cette idée de re-connaissance de la musique basque, et, d'autre part, sa volonté très aiguisée de trouver dans l'analyse musicologique des éléments caractéristiques.

D'autre part, Rodney Gallop aborde la question de l'origine de la musique basque, qui a été, comme il le souligne, âprement discutée⁴⁴⁹. Il se propose de reconstituer approximativement le développement du chant dans le Pays Basque. Selon lui, le chant a dû naître à peu près tel qu'il est né dans les autres pays du monde. La chanson primitive, que nous retrouverions encore aujourd'hui dans les berceuses et les chansons enfantines, ne consisterait qu'en une pensée musicale réduite à son expression la plus simple, la musique embryonnaire⁴⁵⁰. Peu à peu, des mélodies plus *compliquées*, plus *ambitieuses* seraient apparues. L'auteur se situe donc dans une sorte d'*évolutionnisme musical*, comme le revendiquait déjà R. M. De Azkue. « Le registre s'est étendu. Puis les emprunts et les influences étrangères, résultats des contacts avec d'autres races, sont venus ajouter de nouveaux motifs au répertoire ancien⁴⁵¹ ». Selon Rodney Gallop, deux genres de musique auraient fortement influencé le Basque : la musique ecclésiastique – l'ancien plain-chant – « qu'il a entendu à l'église et dont on reconnaît encore l'influence dans de nombreuses chansons telle que le "Belatsa" noté par Charles Bordes en Soule » ; et les chansons populaires des races nordiques, « avec lesquelles le Basque sent une certaine affinité⁴⁵² ». La référence à ses prédécesseurs est donc claire : Charles Bordes pour la relation au plain-chant et Francisco Gascue pour le lien avec les *peuples* nordiques⁴⁵³. Ainsi, il retrace les principales théories et discussions proposées autour de la question des

⁴⁴⁹ GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque' ..., *op. cit.*, pp. 6-7.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, pp.7-8.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁵² *Ibid.*, pp. 8-9.

⁴⁵³ Contrairement à R. M. de Azkue, qu'on peut considérer comme nationaliste, Rodney Gallop, diplomate anglais, accepte les hypothèses de Francisco Gascue sans amertume. Rappelons que dans son essai, Francisco Gascue niait en quelque sorte l'existence d'un chant basque à proprement parler. La réception de ce discours n'est donc pas là même pour R. M. de Azkue et pour Rodney Gallop.

origines – et par là même des influences – de la chanson basque en ce début du XX^{ème} siècle, et dont nous avons parlé avec R. M. de Azkue dans le chapitre précédent. Cependant, Rodney Gallop insiste sur le fait qu'un *peuple* ne prend ailleurs que ce qui correspond déjà à son « idéal esthétique ». Nous n'aurions donc a priori aucun changement esthétique, mais un enrichissement de caractéristiques connues, utilisées et appréciées au préalable.

Depuis une trentaine d'années, quelques auteurs se sont attachés à décrire les traits caractéristiques de la chanson basque, tout en essayant de relier cette pratique à d'autres genres musicaux plus éloignés dans l'espace et dans le temps. En décrivant l'origine de la musique basque, Rodney Gallop s'expose lui aussi à la critique (les théories de Francisco Gascue sont réfutées de manière très virulente par R. M. de Azkue). En effet, comment décrire la naissance de la musique basque sans document écrit ou sonore sur le sujet ? La démarche semble vaine, sauf si la finalité est de créer une filiation et une justification de l'existence ancienne d'un chant basque, comme avait tenté de le faire R. M. de Azkue. Nous ne croyons pas aujourd'hui que ce soit important. Le *peuple* basque chante et a sans doute toujours chanté ; sans doute a-t-il été influencé par de nombreuses autres pratiques (savantes et *populaires*) ; sans doute enfin a-t-il développé des procédés propres du fait de sa langue ou de son contexte d'énonciation. Nous voyons clairement que Rodney Gallop souhaite s'inscrire dans une généalogie de musicologues basques (Charles Bordes, Francisco Gascue, R. M. de Azkue, le Père Donostia). Ses propres observations s'ajoutent à leurs analyses. Nous ne reviendrons donc pas ici sur certains propos que nous avons déjà discutés dans les chapitres précédents.

II. 3. 1. 4. La forme

Selon Rodney Gallop, les chansons à refrain n'existeraient pas. « A peine rencontre-t-on quelques exceptions dans lesquelles la première partie de l'air est chantée en solo tandis que la seconde est chantée en unisson par toute l'assistance⁴⁵⁴. » La répétition serait le seul procédé utilisé « jusqu'à l'époque où le peuple, en sentant la monotonie, a éprouvé le besoin

⁴⁵⁴ Cela reste du chant monodique. GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque'..., *op. cit.*, pp. 3-5. Nous retrouvons ce type de pratique dans la musique religieuse. CASTERET Jean-Jacques ; HEINIGER Patricia, 'Le chant basque à l'église - Nature du couplet, culture du refrain', in LABORDE Denis (dir.), *Kantuketan, l'univers du chant basque*, Saint-Sébastien, Elkar, 2002, pp. 177-206.

d'introduire une seconde idée musicale entre l'exposition de la première et sa reprise⁴⁵⁵. » (Cette formulation apparaît tout à fait péjorative pour les formes monopartites). L'auteur parle alors d'une forme tripartite ABA ou AABA, que l'on retrouverait un peu partout dans le monde⁴⁵⁶, et qui serait observable dans la plus grande partie des chants basques⁴⁵⁷.

En se servant d'exemples collectés⁴⁵⁸, Rodney Gallop souligne trois façons de varier la partie B, qui doit selon lui contraster avec la partie A :

- Elle pourrait monter dans un registre plus élevé,
- Elle pourrait changer d'échelle par modulation (le plus fréquemment « de mineur à majeur »),
- Elle pourrait changer de carrure rythmique, soit de mètre (6/8 à 2/4, 6/8 à 3/4, 3/4 à 4/4 par exemple)⁴⁵⁹.

Cette forme tripartite aurait été variée, développée et poussée jusqu'à ses limites. Rodney Gallop nous donne l'exemple de formes AABC, ABCA, ou même ABCD repérées dans des chansons issues de sa propre collecte. Cependant, il retrouverait constamment une symétrie « qui caractérise la chanson basque⁴⁶⁰ ». L'auteur parle alors de mélodies plus longues et plus complexes où « les limites de forme ternaire ont été dépassées mais où rien n'est perdu de la concision de pensée ou du sens de proportion et de mesure que révèlent les chansons plus courtes⁴⁶¹. » Les éléments formels analysés par l'auteur sont donc érigés en traits caractéristiques. Or, toutes les mélodies ne rentrant pas dans le cadre proposé, Rodney Gallop affirme qu'il retrouve toujours une symétrie – qu'il associe à la forme ternaire. Peut-être pourrions-nous rapprocher les propos de l'auteur de l'architecture formelle observable dans ce

⁴⁵⁵ GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque'..., *op. cit.*, pp. 11-12.

⁴⁵⁶ En ce qui concerne la musique savante occidentale, nous pouvons faire le parallèle avec la forme sonate par exemple.

⁴⁵⁷ Selon l'auteur, ce serait la forme la plus indiquée pour la strophe de trois ou quatre vers « dans laquelle est composé le couplet populaire basque, ce qui a dû beaucoup contribuer à répandre et à conserver la forme ternaire ». GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque'..., *op. cit.*, p. 11. Si l'on considère la versification des *bertsu* (vers improvisés chantés en langue basque), nous pouvons effectivement remarquer la présence des quatrains : *zortziko ttipia* (7+6 répété quatre fois) ou *zortziko handia* (5+5+10 répété quatre fois). Entretien avec Txomin Elozegi, *bertsulari*, le 10 février 2012.

⁴⁵⁸ Il fait référence à : GALLOP Rodney A., *Vingt-cinq chansons populaires d'Eskual Herria*, Bayonne, Musée basque, 1928.

⁴⁵⁹ GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque'..., *op. cit.*, pp. 11-12.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁶¹ La chanson *Lurraren Pean* est citée à titre d'exemple (qui est également un des timbres musicaux employé par les *bertsulari* dans leurs improvisations chantées). *Ibid.*, pp. 12-13.

que l'on appelle l'analyse phénoménologique en musique : une extraversion et une introversion rappellent la symétrie et les proportions d'une forme ternaire ?

En ce qui concerne la forme, nous retrouvons l'idée développée par Charles Bordes notamment, selon laquelle les chansons basques seraient strophiques. Rodney Gallop va plus loin dans l'analyse puisqu'il ajoute que la forme tripartite ABA ou AABA serait le plus souvent observable.

II. 3. 1. 5. Lien texte-musique

« On sait que le Basque aime à donner à chaque note sa syllabe et à chaque syllabe sa note⁴⁶² » : le chant basque serait donc syllabique.

« D'ailleurs le texte a presque toujours pour le paysan plus d'importance que la mélodie [...] il détend à volonté la mesure pour donner au texte toute sa valeur⁴⁶³ ». Rodney Gallop signale le primat du texte sur la musique, ce qui aurait d'ailleurs une incidence sur son rythme notamment⁴⁶⁴, et de fait sur le caractère général du chant ; et ce malgré la pratique courante de la réutilisation des timbres musicaux, qui *malheureusement* ne favoriserait pas le lien entre musique et poésie. Nous retrouvons donc les problématiques discutées notamment dans le chapitre consacré à l'analyse des conférences de R. M. de Azkue.

II. 3. 1. 6. Mélodie et « tonalité »

Selon Rodney Gallop, l'ambitus serait restreint, ne dépassant que peu de fois l'octave. Les intervalles mélodiques seraient également réduits aux secondes, tierces et quarts : la seconde serait le plus fréquemment utilisée tandis que la quarte serait employée « avec le plus d'effet⁴⁶⁵ ». Cela signifie peut-être pour l'auteur que cet intervalle ajoute un certain lyrisme aux mélodies quand il est employé. Les quintes et les sixtes serviraient à « réunir » (la dominante, la médiate et la tonique par exemple). L'auteur ne connaît enfin aucun usage de la septième et rarement d'une octave, ce qui rejoint d'une manière générale les propos de R. M. de Azkue.

⁴⁶² GALLOP Rodney A., 'Rythme et mesure...', *op. cit.*, p. 223.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 223.

⁴⁶⁴ « L'influence parfois énorme qu'exerce le texte sur la mélodie, et surtout sur le contour rythmique de celle-ci ». *Ibid.*, p. 221.

⁴⁶⁵ GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque' ..., *op. cit.*, p. 13.

En 1927, Rodney Gallop signale que :

« le paysan basque chante souvent des intervalles impossibles à reproduire. [...] Il me semble que cette tonalité flottante et douteuse, trait marquant du chant basque, doit provenir de l'hésitation inconsciente du chanteur entre les anciennes modes d'église et la tonalité moderne, en un mot entre la musique polyphonique et la musique diatonique⁴⁶⁶ [...] »

Tout d'abord, remarquons la difficulté de reconnaissance et de reproduction des hauteurs entendues par Rodney Gallop dans de nombreuses chansons basques. Celui-ci semble repérer l'utilisation d'une échelle mélodique particulière dans le chant basque, originale et inconnue de son langage musical (qui doit être celui de la musique savante occidentale encore en vigueur à l'époque, à savoir le tempérament égal pour les intervalles et la tonalité pour l'échelle). Pourtant, selon l'auteur, il ne peut s'agir d'une échelle à part entière, fixe et consciente. Le chanteur produirait, et ce de manière tout à fait inconsciente, des sons à des hauteurs variables, sans doute en dehors de la gamme du tempérament égal (puisque l'auteur n'arrive pas à les reproduire). Rodney Gallop, en 1927, ne paraît pas pouvoir imaginer qu'il s'agisse d'un langage musical propre, ses références étant les modes d'église (pourtant répondant à des tempéraments inégaux jusqu'au XVII^{ème} siècle au moins) et la tonalité, en somme les échelles utilisées dans la musique savante occidentale⁴⁶⁷. Rappelons que l'étude des musiques de tradition orale n'en est qu'à ses premiers essais en ce début du XX^{ème} siècle. Quoi qu'il en soit, commence à apparaître ici cette idée de tempérament inégal et de degré mobile, déjà érigés en traits marquants du chant basque. Pour l'auteur, il s'agit d'une véritable « lutte entre l'ancien et le moderne⁴⁶⁸ ». Une confusion apparaît alors entre ce qu'il considère comme ancien et moderne, modal et tonal, puisqu'il met en perspective la musique polyphonique et la musique diatonique. Il nous semble que les modes d'église sont diatoniques et que la musique polyphonique peut être à la fois diatonique et chromatique : le lien avec l'ancien et le moderne n'est donc pas clair à nos yeux.

D'autre part, en 1928, en citant le Père Donostia pour appuyer son propos, Rodney Gallop souligne qu'il existe encore des mélodies composées dans les anciens modes ou gammes

⁴⁶⁶ GALLOP Rodney A., 'Rythme et mesure...', *op. cit.*, pp. 216-217.

⁴⁶⁷ Rappelons qu'à cette époque également, les trois viennois (Schönberg, Berg, Webern) développent le langage atonal. Rodney Gallop ne semble pas connaître – ou du moins ne s'est-il pas approprié – cette nouvelle technique d'écriture.

⁴⁶⁸ GALLOP Rodney A., 'Rythme et mesure...', *op. cit.*, p. 217. De nombreuses notations appuient son propos.

« grégoriens »⁴⁶⁹ (lien avec le plain-chant). Plus nombreuses encore seraient les mélodies qui, sans appartenir aux modes grégoriens, constitueraient une sorte de transition entre le plain-chant et la musique diatonique, tel l'*Arranoak Bortietan* collecté par Charles Bordes⁴⁷⁰. Rodney Gallop situe ses propos au cœur d'une littérature générale sur le chant basque, sans apporter d'analyse supplémentaire à ce sujet. Il conclut alors : « Le plain-chant compte dans la musique basque beaucoup plus par son influence que par sa subsistance intégrale. Car, il faut l'avouer, la plupart des airs basques appartiennent définitivement aux gammes modernes, majeure et mineure. Du moins ils en ont l'apparence, une fois notés dans les cahiers des folkloristes⁴⁷¹ ». Les considérations de l'auteur ne nous surprennent pas. En effet, R. M. Azkue – que nous pouvons considérer comme le plus grand collecteur de chant basque – analyse les mélodies notées comme étant le plus souvent majeures ou mineures. Nous posons véritablement la question de la validité des transcriptions effectuées tout au long du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle. Le retour à l'enregistrement comme objet d'analyse nous apparaît essentiel.

Rodney Gallop signale également qu'une bonne partie des chants basques seraient dans la gamme mineure, et que « ceux qui se trouvent être dans le majeur sont imprégnés de l'atmosphère de mélancolie et de nostalgie qui caractérise le mineur ». Elle serait donc lente, placide et contemplative, loin des chansons à boire tapageuses si fréquentes chez certains peuples⁴⁷².

Ces considérations sur la « tonalité » amènent l'auteur à nous livrer ses impressions sur la présence de « quarts de tons » dans la chanson basque⁴⁷³ : « Bien qu'il ne me fût pas possible d'établir avec une précision mathématique la valeur exacte de ces intervalles, il me devint clair que j'avais devant moi des intervalles où les quarts de ton entraient plus ou moins en jeu⁴⁷⁴ ». Rappelons les propos de Madame de la Villéhélio en 1869 : dans les « Observations préliminaires » de ses *Douze airs basques*⁴⁷⁵, celle-ci signale déjà la présence de « quarts de

⁴⁶⁹ Notamment au premier, au septième ou au huitième mode. GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque'..., *op. cit.*, pp. 13-14.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² *Ibid.*, p. 3.

⁴⁷³ Rodney Gallop a d'abord pensé que ce phénomène était lié au manque d'éducation musicale du paysan basque, qui devait donc éprouver des difficultés à chanter juste, mais il s'est ravisé. *Ibid.*, pp. 14-15.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁷⁵ DONOSTIA Padre, 'Souvenirs des Pyrénées (*Recuerdo de los Pirineos*) – traduction de l'œuvre de Madame de la Villéhélio', in *Obras Completas del Padre Donostia*, Tome II, Bilbao, La Gran Enciclopedia vasca, 1983, p. 364.

tons », et probablement de fractions moindres, qu'il serait difficile de préciser⁴⁷⁶. Le Père Donostia aurait également confié à Rodney Gallop les difficultés éprouvées pour noter certains intervalles : il indiquait alors « les intervalles d'un quart de ton par un dièse ou un bémol imprimé entre crochets ou au-dessus de la note affectée⁴⁷⁷ ». Or, Rodney Gallop élabore une théorie que nous allons tenter de résumer ici :

- Le Basque, tout en chantant dans les gammes modernes, aurait tendance à remplacer les demi-tons par des tons, ou à renvoyer les demi-tons.
- Les demi-tons ne se situeraient donc pas entre le troisième et le quatrième, et entre le septième et le huitième degré de la gamme, comme c'est le cas dans la gamme majeure moderne, mais ils seraient renvoyés entre le quatrième et le cinquième et entre le sixième et le septième degré : cela pourrait donner une gamme *Do - Ré - Mi - Fa# - Sol - La - Sib - Do*. Pour la gamme mineure, nous aurions soit le renvoi du premier demi-ton qui produirait une hésitation entre le majeur et le mineur, soit le renvoi du second demi-ton par l'augmentation du sixième degré de la gamme⁴⁷⁸.
- Or, cela nous amènerait, non pas à la présence de « quarts de tons », mais de « trois-quarts de tons »⁴⁷⁹, ne consistant jamais d'un ton diminué mais toujours d'un demi-ton augmenté. Cela trancherait la question de l'antipathie du Basque pour les demi-tons décrite par l'auteur : « Tantôt il les renvoie, tantôt il les supprime en substituant pour un demi-ton suivi d'un ton, deux intervalles égaux équivalant chacun à trois-quarts d'un ton⁴⁸⁰ ».

Il semble que cette dernière idée soit assez pertinente dans le sens où Rodney Gallop suggère l'absence de « quarts de tons » en tant que tels, mais plutôt la présence d'une échelle évoluant dans un tempérament où le demi-ton peut être agrandi. Cela irait dans le sens de hauteurs mélodiques mobiles, et agrandies ou diminuées suivant le contexte mélodique (d'où elles viennent, où elles vont). Selon nous, il s'agit d'une idée intéressante à analyser.

⁴⁷⁶ MOREL BOROTRA Natalie, 'Le chant et l'identification culturelle...', *op. cit.*, p. 367.

⁴⁷⁷ GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque' ..., *op. cit.*, p. 14.

⁴⁷⁸ Rodney Gallop cite le Père Donostia : « Dans nos mélodies le sixième [degré] est augmenté, que le septième l'attire ou non, altération qui communique à la mélodie une sorte d'agitation latente et une grande intensité d'expression ». *Ibid.*, p. 16.

⁴⁷⁹ Cela pourrait également entraîner des modulations. *Ibid.*, p. 17.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 17.

Pour terminer, Rodney Gallop affirme que la musique basque, comme les chansons *populaires* des pays du nord, éviterait le chromatisme mélodique⁴⁸¹. Cela pourrait expliquer pourquoi « la musique basque n’a subi aucune influence de la part de la musique espagnole, laquelle doit son origine à la musique maure, musique orientale dans laquelle le chromatisme joue un rôle prépondérant⁴⁸². » Le refus du chromatisme irait dans le sens de cette idée de « trois-quarts de tons » et non de « quarts de tons » dans le chant basque.

II. 3. 1. 7. Le rythme

Rodney Gallop distingue, comme Charles Bordes, deux types de chansons : celles de rythme et de pulsation libres, qui renvoient tout à fait aux *Basa Ahaide*⁴⁸³ dont nous avons déjà parlé, et celles qui sont mesurées, même s’il est rare, selon l’auteur, de pouvoir les faire entrer dans une mesure parfaitement régulière⁴⁸⁴.

En ce qui concerne le premier type de mélodies, trois idées sont développées :

- Les phrases musicales correspondent généralement aux phrases de la strophe et sont souvent entrecoupées de silences. « Le Basque chante par phrases musicales à larges contours et, comme chez lui le chant est presque toujours associé au travail, il en résulte qu’il y a presque toujours un intervalle plus ou moins long entre chacune de ces phrases musicales⁴⁸⁵ ».
- Il est difficile de faire entrer les mélodies dans des carrures régulières, voire même irrégulières : « La phrase musicale est la seule division naturelle que l’on puisse faire dans la chanson populaire basque. Il advient donc, parfois, que le rythme résiste à tous les efforts faits pour le soumettre à une mesure même irrégulière⁴⁸⁶. »
- Les rythmes apparaissent donc complexes, ils ont « une vie à eux hors les limites de la mesure⁴⁸⁷. »

⁴⁸¹ Cela rejoint à nouveau les considérations de R. M. de Azkue.

⁴⁸² GALLOP Rodney A., ‘La chanson populaire basque’..., *op. cit.*, p. 15.

⁴⁸³ Souvent traduit par *chant sauvage* : sans paroles, de caractère libre, décrivant le vol des oiseaux. Rodney Gallop cite d’ailleurs les deux mélodies notées par Charles Bordes (« Belatsa » et « Arañoak Bortietan »).

⁴⁸⁴ GALLOP Rodney A., ‘Rythme et mesure...’, *op. cit.*, p. 219.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 218.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, pp. 218-219.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 219.

En résumé, le rythme serait tout à fait libre, « souple, plastique⁴⁸⁸ », chaque phrase musicale serait entrecoupée par un silence plus ou moins long et l'ensemble se caractériserait par l'absence de pulsation. Pour illustrer ces propos, Rodney Gallop propose la transcription d'une mélodie inédite, qu'il a collectée en Navarre en 1925 :

« J'aime à croire que cet air n'a jamais eu de paroles et que, tout comme "Belatsa", il peint d'une façon presque plastique le vol de quelque oiseau de proie, décrivant de vastes cercles au-dessus de la montagne, et montant à grands coups d'aile vers le soleil et l'atmosphère plus rares⁴⁸⁹ ».

Le lien avec les *Basa Ahaide*⁴⁹⁰ est donc explicite. De plus, remarquons que cette division en phrases musicales semble correspondre aux propositions que nous avons faites en réaction aux écrits de Charles Bordes et de R. M. de Azkue. Celles-ci théorisaient en quelque sorte des changements de mètre spécifiques à la chanson basque.

Pourtant, Rodney Gallop poursuit avec un deuxième type de chant, mesuré cette fois-ci. Dans de rares exemples de mélodies, les phrases seraient tout à fait symétriques et rentreraient dans une mesure régulière de 2/4, de 6/8, ou moins fréquemment de 3/4⁴⁹¹. Rodney Gallop propose ensuite au lecteur diverses transcriptions de chansons qu'il a collectées⁴⁹² où nous observons de nombreux changements de mesure. Comme ses prédécesseurs, il établit alors des sortes de statistiques quant aux changements de mètre repérés. Le plus usuel serait le passage du 6/8 au 3/4, où la mélodie ne s'interrompt pas mais où l'accentuation change (presque toujours suivant l'accentuation du texte) pour donner trois accents au lieu de deux⁴⁹³. Un autre exemple lui apparaîtrait plus inattendu et plus saisissant : une mesure de 6/8 qui se change en 2/4. Parfois enfin, un « rythme plutôt vague au début se précise à mesure que la mélodie se déroule⁴⁹⁴ ». Malgré ses premières constatations tout à fait pertinentes – notamment sur un découpage en phrases musicales élargies –, Rodney Gallop tente de noter les mélodies selon la notation musicale occidentale dans des carrures métriques régulières ou irrégulières. Il

⁴⁸⁸ GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque' ..., *op. cit.*, p. 19.

⁴⁸⁹ GALLOP Rodney A., 'Rythme et mesure...', *op. cit.*, p. 219.

⁴⁹⁰ Souvent traduit par *chant sauvage* : sans paroles, de caractère libre, décrivant le vol des oiseaux.

⁴⁹¹ GALLOP Rodney A., 'Rythme et mesure...', *op. cit.*, p. 219.

⁴⁹² Plusieurs transcriptions issues de son collectage ont une indication de la mesure qui change presque à chaque mesure.

⁴⁹³ GALLOP Rodney A., 'Rythme et mesure...', *op. cit.*, p. 225.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 226.

n'arrive donc pas à se dégager de la rigueur du système d'écriture – et donc d'analyse – de la musique savante, notamment en ce qui concerne le mètre.

En dehors de cette nouvelle conception du chant en phrases musicales entrecoupées de silence (sans doute plus proche de la réalité), nous retrouvons donc les mêmes problématiques discutées dans les écrits précédents (1900-1913). Nous relevons enfin ici une confusion dans le vocabulaire employé en ce qui concerne le rythme et le mètre.

D'autre part, dans l'article intitulé *La chanson populaire basque*, Rodney Gallop va plus loin dans l'analyse rythmique : « Le contour rythmique de la phrase, naturellement irrégulier, est affecté en plus par trois facteurs ; l'accent, la déformation par la transmission orale et l'influence du texte⁴⁹⁵. » L'accent serait sans doute lié à la langue basque (prosodie) et la déformation de la mélodie en partie due à une déformation du texte par la transmission orale. L'influence des paroles renverrait peut-être à ce que nous appelons le figuralisme⁴⁹⁶. La mélodie aurait donc tendance à se plier au texte :

« Quand la mélodie ne s'accorde pas avec le texte, (auquel elle est presque toujours antérieure) c'est elle qui se plie et le chanteur raccourcit ou allonge la mesure pour donner au texte toute sa valeur⁴⁹⁷ ».

Pour appuyer ses propos, il nous propose deux exemples où les notes sont, à peu d'exception près, les mêmes, mais le rythme et la mesure varient. L'atmosphère générale paraît très différente. Il cite alors les propos de R. M. de Azkue quant à l'étude des temps forts et faibles au début et à la fin d'une mélodie. Selon Rodney Gallop, on constaterait une tendance à commencer sur un temps non accentué et une tendance bien plus marquée à se terminer sur le temps accentué⁴⁹⁸.

L'auteur tente également de « détruire une légende⁴⁹⁹ », celle du *zortziko*, souvent noté en 5/8⁵⁰⁰, et considéré souvent comme le rythme typique de la musique basque. Contrairement à Charles Bordes et à R. M. de Azkue qui le valorisent dans leurs écrits, Rodney Gallop

⁴⁹⁵ GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque' ..., *op. cit.*, p. 19.

⁴⁹⁶ GALLOP Rodney A., 'Rythme et mesure...', *op. cit.*, p. 221.

⁴⁹⁷ GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque' ..., *op. cit.*, p. 21.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁰⁰ Nous devons signaler que dans certaines vallées navarraises, « zortziko » renvoie autant à des parties de danse en 5/8 qu'en 2/4. Entretien avec Xabier Itçaina, spécialiste de la danse basque, le 10 avril 2012.

dénonce les polémiques autour de ce rythme, et refuse tout lien avec la « véritable chanson populaire basque⁵⁰¹ ». Nous renverrons donc à nouveau le lecteur à l'étude de Denis Laborde sur ce sujet⁵⁰².

Rodney Gallop souligne également le syllabisme de la chanson *populaire* basque :

« On sait que le Basque aime à donner à chaque note sa syllabe et à chaque syllabe sa note. D'ailleurs, le texte a presque toujours pour le paysan plus d'importance que la mélodie. [...] Il [le Basque] détend à volonté la mesure pour donner au texte toute sa valeur⁵⁰³. »

De ce fait, les mêmes phrases musicales pourraient être chantées sur des rythmes différents suivant le texte qui les accompagne, « irrégularité pleine de charme et de caractère. » L'auteur explique le syllabisme par le primat du texte sur la mélodie. Cela renvoie à l'idée du figuralisme, qui se manifesterait ici par un relief différent donné au texte grâce à la durée des notes et donc à la dynamique générale.

II. 3. 1. 8. Conclusion partielle

Rodney Gallop aborde deux grands thèmes à travers les deux articles choisis : l'évolution de la chanson basque (à travers la question de l'origine et des influences) et ses traits constitutifs du point de vue musical.

En ce qui concerne l'évolution de la chanson basque, nous aurions donc une musique embryonnaire (que l'on retrouve notamment dans les comptines et berceuses) qui se serait enrichie, notamment grâce à des influences extérieures : le plain-chant (cf. Charles Bordes⁵⁰⁴) et les chansons *populaires* des races nordiques (cf. Francisco Gascue⁵⁰⁵).

En ce qui concerne les caractéristiques de la chanson basque, nous relevons les éléments suivants (exposés par Rodney Gallop) :

⁵⁰¹ GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque'..., *op. cit.*, p. 18.

⁵⁰² LABORDE Denis, 'Le zortziko d'Iztueta'..., *op. cit.*, pp. 19-65.

⁵⁰³ GALLOP Rodney A., 'Rythme et mesure...', *op. cit.*, p. 223.

⁵⁰⁴ BORDES Charles, 'La musique populaire...', *op. cit.*, pp. 295-358.

⁵⁰⁵ GASCUE Francisco, 'Orígen de la música...', *op. cit.*, pp. 67-98.

- Le chant basque serait syllabique et strophique,
- La forme tripartite ABA serait la plus utilisée,
- L'ambitus serait restreint, les intervalles mélodiques réduits,
- Une hésitation serait soulignée entre les anciens modes d'église et les tonalités modernes, ce qui donnerait à entendre une échelle particulière, sans doute dans un tempérament inégal, où entreraient *plus ou moins* en jeu des « quarts de tons », voire plutôt des « trois-quarts de tons »,
- Les recueils sembleraient avoir privilégié l'écriture dans le mode majeur et le mode mineur,
- Le chromatisme serait absent des chansons *populaires* basques.

Rodney Gallop rappelle également la pratique courante de la réutilisation des timbres musicaux, qui « malheureusement » ne favoriserait pas le lien entre musique et poésie.

En ce qui concerne le rythme, nous allons nous reporter à la conclusion proposée par l'auteur dans son article intitulé *Rythme et mesure dans la Chanson Populaire Basque*. Selon Rodney Gallop, il serait assez rare de pouvoir noter une « mélodie populaire sur une mesure parfaitement régulière :

- « soit que le contour du rythme ne le comporte pas,
- soit qu'il y ait des changements de rythme au cours même de la mélodie,
- soit que le chanteur naïf et inaccoutumé aux règles de la forme musicale y apporte toute sorte de variations et d'irrégularités que j'ai cru devoir toujours noter soigneusement⁵⁰⁶. »

L'auteur définit le rythme comme « multiforme », ce qui constituerait « un des plus beaux traits de la chanson basque⁵⁰⁷ ». Comme nous l'avons précisé, bien que l'auteur déplore en 1928 l'absence d'éléments musicaux originaux dans la chanson basque⁵⁰⁸, il semble dégager

⁵⁰⁶ GALLOP Rodney A., 'Rythme et mesure...', *op. cit.*, p. 227.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 228.

⁵⁰⁸ GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque' ..., *op. cit.*, pp. 6-7.

des traits caractéristiques. Il insiste d'ailleurs à plusieurs reprises sur divers traits marquants du chant basque, qui pourront être tour à tour « la souplesse de forme, la tonalité vague et les variations de rythme de la chanson basque⁵⁰⁹. »

En ce qui concerne le lien entre texte et musique, Rodney Gallop signale qu'il est rare de trouver dans la chanson *populaire* « l'œuvre d'art parfaite de forme où paroles et mélodie se mêlent et se complètent à tel point que l'on sent que la modification la plus légère abîmerait tout⁵¹⁰. » Pourtant, il insiste tout de même sur l'« influence parfois énorme qu'exerce le texte sur la mélodie, et surtout sur le contour rythmique de celle-ci⁵¹¹. » Le rythme s'adapterait donc au texte, mais cela sans qu'une adéquation parfaite soit observée par l'auteur, ce qui, selon nous, reste en partie de l'ordre du subjectif.

Rodney Gallop semble toujours écrire selon le point de vue du collecteur, qui éprouve des difficultés à noter une mélodie. En ce sens, les réflexions notées sur le rythme paraissent être directement en lien avec la non correspondance des outils de transcription à sa disposition et ce qu'il entend réellement. Les écrits de Rodney Gallop sont donc très importants dans notre étude car ils confortent l'idée selon laquelle le retour à l'enregistrement est primordial pour l'analyse musicologique du chant basque depuis un siècle.

Pour terminer, Rodney Gallop signale que la chanson *populaire* basque « vit encore d'une vie saine et robuste », qu'elle est en pleine « floraison⁵¹² » (et non dans un processus de « décadence »), mais dans la lignée de Charles Bordes, il lance une sonnette d'alarme :

« il ne faut pas mépriser les influences qui la menacent ni en diminuer l'importance. D'un côté la civilisation et l'éducation entraînent trop souvent le mépris de la tradition : le phonographe et la T.S.F. répandent et popularisent les fadeurs du Café-Concert et en dernier lieu la publication des recueils de chansons basques à bas prix et à l'usage du paysan, tandis que son effet est très favorable à la conservation des chansons qui ont la chance d'y être incluses, ne peut que frapper d'oubli celles qui en sont omises⁵¹³. »

⁵⁰⁹ GALLOP Rodney A., 'Rythme et mesure...', *op. cit.*, p. 215.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 215.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 221.

⁵¹² *Ibid.*, p. 213.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 227.

Encore une fois, nous avons une lutte entre l'ancien et le moderne : la chanson *populaire* serait menacée par la musique moderne qui la pervertirait, et par la perte de la mémoire qui entraînerait, en dépit de la collecte et de la publication de recueils, la perte d'un répertoire traditionnel.

Il est très important de signaler que Rodney Gallop se situe tout à fait dans la filiation des écrits de Charles Bordes et de R. M. de Azkue que nous avons étudiés précédemment. Il apporte tout de même des éléments nouveaux, notamment dans le fait de concevoir la musique autrement qu'en référence aux règles d'écriture de la musique savante occidentale utilisées à son époque. Nous pouvons citer par exemple son point de vue sur les hauteurs (qui implique la reconnaissance d'un tempérament inégal) ou sa proposition de découpage du chant en phrases musicales à larges contours, entrecoupées de silences (qui sous-entendrait l'abandon de mesures régulières qui ne prennent pas toujours en compte les appuis réels du chant). Un décalage apparaît alors entre la pensée relativement moderne de Rodney Gallop et les outils d'écriture et d'analyse à sa disposition – qui ne lui permettent pas tout à fait de mettre à profit ses idées. Nous ne pouvons occulter le poids encore important exercé par les règles de la musique savante occidentale à cette époque-là. Rappelons enfin que nous passons du patriotique R. M. de Azkue au voyageur anglais diplomate Rodney Gallop. Le regard sur l'objet ne peut être tout à fait le même malgré des observations relativement proches.

Ainsi, nous allons observer ce qu'il en est du point de vue sonore à cette époque-là.

II. 3. 2. Corpus sonore : Hubert Pernot et les Archives de la Parole

A notre connaissance, le troisième corpus sonore le plus ancien au Pays Basque français date de 1927 et provient d'enregistrements effectués par Hubert Pernot dans le « laboratoire » des Archives de la Parole à Paris.

II. 3. 2. 1. Les enregistrements de Hubert Pernot

Le 3 juin 1911, le grammairien et historien de la langue française Ferdinand Brunot (1860-1938) inaugure les Archives de la Parole qu'il a créées au sein de la Sorbonne avec l'aide de l'industriel Emile Pathé. Selon Pascal Cordereix, ces Archives ont pour objectifs, grâce au phonographe, d'enregistrer, d'étudier et de conserver des témoignages oraux de la langue parlée. Or, à l'instar du Phonogrammarchiv de Vienne en Autriche⁵¹⁴, la grande originalité des Archives de la Parole serait de produire, de créer ses propres archives sonores⁵¹⁵.

Très vite, Ferdinand Brunot lance le projet d'un *Atlas linguistique phonographique des patois et dialectes de France*⁵¹⁶. Lors de missions de collecte sonore, il enregistre à cette fin récits, dialogues ou chansons dans les Ardennes franco-belges (1912), dans le Berry et le Limousin (1913).

« Représentation lettrée, folklorisante du monde rural, souvent à la recherche du "rustique", du "pittoresque", ces enquêtes n'en constituent pas moins un témoignage sonore exceptionnel car unique sur la société rurale française avant le grand bouleversement de la guerre de 1914-1918⁵¹⁷ ».

À partir de 1924, le musée de la Parole élargit son champ d'activité à des collectes à caractère folklorique et ethnographique, diversifiant les collections par une production d'archives plus

⁵¹⁴ Fondées en 1899, elles seraient la première institution au monde dévolue à l'enregistrement et à la conservation d'archives sonores. CORDEREIX Pascal, 'Les fonds sonores du département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France', *Le Temps des médias* 2/2005 (n° 5), pp. 253-264. URL : www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2005-2-page-253.htm, consulté le 27 mars 2012.

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ Selon Nicolas Verdure, le corpus sonore le plus important de la Bibliothèque Nationale de France serait celui dédié aux enregistrements des dialectes et folklores du monde et particulièrement de France. VERDURE Nicolas, 'Les archives de l'enregistrement sonore à la Bibliothèque nationale de France', *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 4/2006 (n° 92), pp. 61-66. URL : www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2006-4-page-61.htm, consulté le 27 mars 2012.

⁵¹⁷ CORDEREIX Pascal, 'Les fonds sonores...', *op. cit.*

musicales : « Le tournant épistémologique de la linguistique au *folklore musical* est ainsi tout à fait évident⁵¹⁸ ». Helléniste de formation, spécialiste du grec moderne, Hubert Pernot (1870-1946) – qui succède au phonéticien Jean Poirot à la tête des Archives de la Parole puis du Musée de la Parole et du Geste⁵¹⁹ de 1924 à 1931 – réalise plusieurs enquêtes de terrain (collecte folklorique) à l'étranger : Roumanie (1928), Tchécoslovaquie (1929) et Grèce (1930)⁵²⁰. Pour compléter les archives sonores de patois et dialectes français et étrangers, des enregistrements sont réalisés dans le « laboratoire » des Archives de la Parole : dialectes corses, picards, basques mais aussi bengali, chinois, persan...⁵²¹

II. 3. 2. 2. Les enregistrements basques

Deux disques vinyles de 1927 concernant le Pays Basque sont à notre disposition⁵²², tous deux enregistrés par Hubert Pernot :

Disque 1 :

- Face A : Récit en basque d'Espagne [improvisation] (2'57).
- Face B : Résumé du même récit en espagnol et en français (2'45).

Informateur : M. Juan Acordagoicoechea

Collecteur : Hubert Pernot

Date : 14 juin 1927

Editeur : Université de Paris, Archives de la Parole (Paris).

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ Selon Pascal Cordereix, la notion de « geste » ferait référence ici au projet d'adjoindre des archives cinématographiques aux archives sonores.

⁵²⁰ CORDEREIX Pascal, 'Les fonds sonores...', *op. cit.*

⁵²¹ VERDURE Nicolas, 'Les archives de l'enregistrement sonore...', *op. cit.* Nicolas Verdure précise qu'une partie du catalogue de ces fonds a fait l'objet d'une conversion informatique.

⁵²² URL :

http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&lang=FR&f_typedoc=audio&q=basque&p=1&f_creator=Pernot%2C+Hubert+,%2C%281870-1946%29, consulté le 27 mars 2012.

Disque 2 :

- Face A : Sermon en basque souletin (3'04).
- Face B : *Le barde Etchahun et le barde Otchaldé (Etchahun eta Otchalde)* ; *Urzo churia* : chants populaires en basque souletin (2'49).

Informateur : M. l'abbé Jean Larrasquet-Prioria

Collecteur : Hubert Pernot

Date : 15 mars 1927

Editeur : Université de Paris, La Sorbonne, Archives de la Parole (Paris).

II. 3. 2. 3. Le choix du corpus

Nous allons donc analyser les deux chants suivants :

- *Le barde Etchahun et le barde Otchaldé (Etchahun eta Otchalde)*, interprété par M. l'abbé Jean Larrasquet-Prioria, 42 ans, prêtre professeur, phonéticien, membre de la Société de Linguistique de Paris, né à Esquiule, domicilié à Paris, dont les parents vivent à Barcus (Soule). Enregistrement datant du 15 mars 1927 à Paris.
- *Urzo churia*, interprété par le même informateur. Enregistrement datant du 15 mars 1927 à Paris.

Remarquons qu'il s'agit du même informateur pour les deux chants.

Ces deux chants ont été notés dans les fiches complémentaires de Hubert Pernot. Nous nous servirons donc directement de ses transcriptions et traductions en ce qui concerne les paroles.

II. 3. 2. 4. Chant 5 : 'Etchahun eta Otchalde'

Etchahun eta Otchalde est une chanson qui relate la rencontre de deux *bertsulari*⁵²³ (Transcription musicale (corpus sonore) 5)⁵²⁴.

⁵²³ *Bertsulari* : auteur d'une improvisation chantée et versifiée en langue basque.

⁵²⁴ Paroles et traductions sont disponibles dans les annexes (ANNEXE D : Paroles et traductions des chants choisis pour le corpus sonore).

Transcription 5

A
Entre-deux. En démarrant plutôt sur le demi-ton au-dessous....

Couplet 1
A - gur, a - dich - ki - di - a, Jin - ku - ak e - gūn hun!

Couplet 2
Entre-deux. En allant plutôt vers le demi-ton au-dessus....
Jau - na, e - za - gū - tzen dit E - tcha - hun, Bar - co - chen:

C 1
Zer ber - ri den er - ra - da - zūt, zük o - thoi Zi - be - run.

C 2
E - gūn o - roz nū - zū hū(ū)an - tik e - - - (e) - bil - ten.

B

C 1
E - za - gū - tzen dū - zi - a, Bar - ko - chen, E - tcha - hun - (hun)?

C 2
Be - thi gaz - te/e - zin e - go - nez, a - ri dū - zū za - har - tzen:

A

C 1
Ho - la - ko ko - bla - ri - rik ez ū - men da i - hun:

C 2
Laur - ho - gei ur - thik di - ti - zū mün-din i - ga - rai - te-(en):

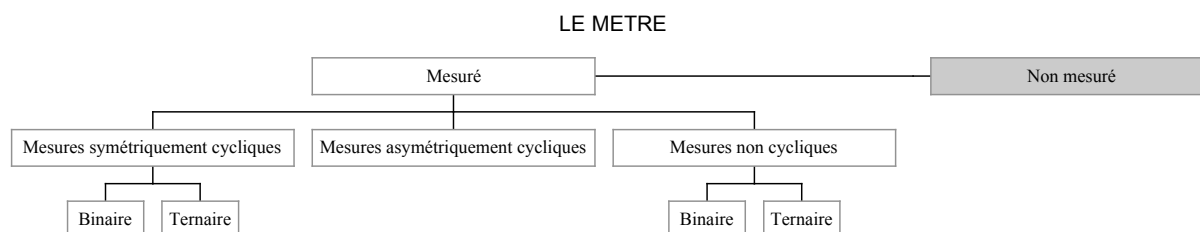
C 1
Bi - ji - ta ju - an nein - te, e-(ez)pa - litz han hu - run.

C 2
Ber - sue - tan ez - ta ham - bat o - rai o - kū - pa - tzen.

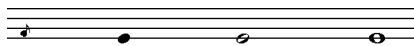
Transcription musicale (corpus sonore) 5 : *Etchahun eta Otchalde*, interprété par M. l'abbé Jean Larrasquet (15 mars 1927 - Paris). Collecteur : Hubert Pernot.

La forme musicale : Il s'agit d'un chant strophique (deux couplets sont proposés). Chaque strophe contient cinq phrases mélodiques, de forme ABA.

Le mètre : Ce chant est non mesuré⁵²⁵.



Le rythme : Nous n'avons pas souhaité analyser le rythme d'une manière détaillée, celui-ci étant directement en lien avec la déclamation libre du texte par l'informateur. De ce fait, toutes les hampes ont été supprimées et remplacées par une échelle de *durées*⁵²⁶ qui propose quatre valeurs approximatives de la plus brève à la plus longue (de gauche à droite).



L'échelle : Nous avons choisi d'écrire ce chant sur une échelle heptatonique, correspondant à un mode mineur sur *Fa #* (les altérations sont à la clé). Cependant, le IIIe degré devient parfois Majeur dans sa relation avec la tonique, ce qui suggère un jeu mélodique (et donc modal) Majeur/mineur.

La mélodie est diatonique. Pourtant, les secondes étant les intervalles les plus utilisées, de nombreuses broderies au demi-ton (par exemple avec la sensible) pourraient donner une impression de chromatisme à certains moments.



⁵²⁵ Il n'est pas possible pour nous de battre une pulsation en continu. Bien entendu, des temps forts et faibles se distinguent, mais non de manière régulière.

⁵²⁶ AROM Simha, 'La transcription', in *La boîte à outils d'un ethnomusicologue, Textes réunis et présentés par Nathalie Fernando*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 268.

II. 3. 2. 5. Chant 6 : ‘Ūrzo churia’

Urzo churia est une chanson dont la figure principale est une palombe blanche (Transcription musicale (corpus sonore) 6)⁵²⁷.

Transcription 6

Non mesuré
Très libre

Hésitations (hauteur)

Couplet 1

Ūr-zo chu - ri - a, ūr-zo chu-ri - a, E - ran i - za - dak e - gi - (i) - a:

Couplet 2

Pha - ti - tū/nin-tzan e - ne her-ri - (i)-tik, Es - pa - na - lat - ko de - se - ni - (i) - an:

C 1

Nu - rat un - du - en bi - da - jez, Jun - ja - tū ga - (a) - be pa - sa - je.

C 2

Hel - tū niz Ar - han - sū - se - ra, E - ne pla - ze - (er) - ren gal - tze - ra.

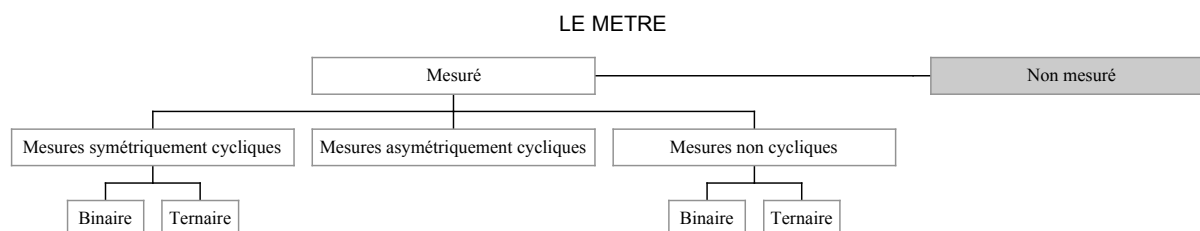
Un demi-ton au-dessus...

Transcription musicale (corpus sonore) 6 : Ūrzo churia, interprété par M. l'abbé Jean Larrasquet (15 mars 1927 - Paris). Collecteur : Hubert Pernot.

La forme musicale : Il s'agit d'un chant strophique (deux couplets sont proposés). Chaque strophe contient quatre phrases mélodiques distinctes, qui pourraient être considérées comme deux ensembles *antécédent* / *conséquent*. La deuxième phrase amène à la dominante (ouvert) et la quatrième à la tonique (clos).

⁵²⁷ Paroles et traductions sont disponibles dans les annexes (ANNEXE D : Paroles et traductions des chants choisis pour le corpus sonore).

Le mètre : Ce chant est non mesuré⁵²⁸.



Le rythme : Nous n'avons pas souhaité analyser le rythme d'une manière détaillée, celui-ci étant directement en lien avec la déclamation libre du texte par l'informateur. De ce fait, les signes académiques utilisés doivent être lus avec prudence : ils indiquent une orientation rythmique et non des valeurs absolues. Une étude approfondie sur la rythmique de cette déclamation pourrait être envisagée dans un travail ultérieur.

L'échelle : Nous avons choisi d'écrire ce chant sur une gamme heptatonique de *Fa* mineur (les altérations sont à la clé). S'agissant d'un chant monodique, nous ne pouvons parler de tonalité. Pourtant, nous remarquons que l'analyse de cette échelle renvoie à la forme mineure mélodique ascendante du mode mineur tonal.

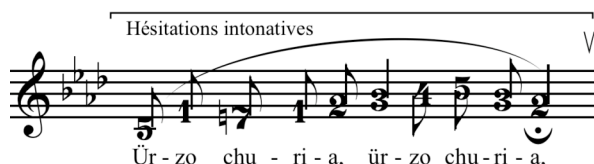
La mélodie est diatonique (absence de chromatisme).

L'ambitus : L'ambitus mélodique forme un intervalle de neuvième qui va de la dominante à la sus-dominante. L'intervalle mélodique le plus grand est une quarte, que l'on retrouve à plusieurs reprises, toujours ascendante.

Nous repérons principalement de petits intervalles de secondes dans ce chant.

⁵²⁸ Il n'est pas possible pour nous de battre une pulsation en continu. Bien entendu, des temps forts et faibles se distinguent, mais non de manière régulière.

Les hauteurs : La première phrase du premier couplet connaît de nombreuses hésitations de hauteur. Nous avons donc pris la liberté d'utiliser des numéros correspondant aux degrés de l'échelle sans doute souhaités. L'étude des hauteurs à proprement parler n'étant pas centrale dans cette transcription, nous pouvons signaler que cette approximation ne gêne pas *a priori* l'étude des autres paramètres.



Les ornements : L'informateur interprète ce chant de façon syllabique. Seuls quelques ports de voix et notes de passage sont à signaler.

La variabilité : Nous observons quelques différences entre les deux couplets : durée des notes (dans leur rapport entre elles), changements de hauteur, ajout d'ornementation. La dernière phrase musicale est identique dans les deux strophes.

Tous les choix effectués dans cette transcription nous ont permis d'obtenir un support visuel propice à l'analyse, mais ils sont discutables à tous points de vue.

II. 3. 3. Conclusion partielle

En 1927, Rodney Gallop affirme comme ses prédécesseurs que le chant basque est monodique, *a capella* et syllabique, éléments que nous confirmons à nouveau en observant le corpus sonore à notre disposition cette même année.

Si nous comparons les caractéristiques musicales attribuées au chant basque par l’auteur à celles repérées lors de l’analyse de notre corpus sonore, nous remarquons des éléments communs : l’omniprésence du mode mineur, l’absence de chromatisme mélodique, un ambitus restreint, des intervalles mélodiques réduits et une forme strophique.

Comme suggéré par l’auteur, nous poursuivons notre découpage en phrases musicales élargies (dans les transcriptions) afin de dégager de grands ensembles.

D’autre part, Rodney Gallop est le premier à analyser le paramètre formel, en insistant sur la présence récurrente de formes tripartites de type AABA ou ABA, structures que nous repérons déjà dans notre corpus des années 1900 et 1913. Le chant 5 est en effet de forme ABA. Cependant, le chant 6 semble se dégager de cet ensemble par sa forme bipartite AB.

Enfin, et en référence aux théories de Rodney Gallop quant à la présence de « trois-quarts de tons » dans le chant basque, nous souhaitons examiner à nouveau un extrait du chant 5 (Partie B du deuxième couplet, Transcription musicale (corpus sonore) 5) :



Si nous considérons la tonique *Fa #*, le III^e degré *La* – entendu un peu *haut* – se situerait dans un intervalle intermédiaire entre le *Si* et le *Sol #*, qui le placerait dans un espace un peu plus grand que le demi-ton dans les deux cas. En effet, le *La haut* réduirait l’intervalle d’un ton avec le *Si* et élargirait celui d’un demi-ton avec le *Sol #*. Ayant explicité notre refus de parler en terme de « quarts de tons » dans le chapitre 1 (I. 3 Méthodologie de l’analyse musicale), nous parlerons dans notre étude de degré mobile, mais cette analyse nous aide à comprendre davantage pourquoi Rodney Gallop exposa ce type de théorie en 1927-1928.

II. 4. Conclusions

Des années 1900 aux années 1930, la littérature sur la chanson basque foisonne, rassemblant diverses théories sur l'origine de la musique basque, sur les influences subies, et sur les éléments musicaux qui la caractérisent. La conférence de Charles Bordes, prononcée en 1897 à St Jean de Luz lors du Congrès de la Tradition Basque et intitulée *La musique populaire des Basques*, marque la naissance d'une sorte d'école de l'étude musicologique du chant basque : désormais tous les écrivains ou chercheurs feront référence à ce premier écrit, le plus souvent en complétant ou en proposant de nouvelles hypothèses plutôt qu'en les réfutant.

Si l'on met en perspective les différents ouvrages analysés, à savoir :

- BORDES Charles, 'La musique populaire des Basques', 1897.
- AZKUE Resurrección María (de), 'Música popular vasca', 1918.
- AZKUE Resurrección María (de), 'La música popular vasca y la griega', 1918.
- GALLOP Rodney A., 'Rythme et mesure dans la Chanson Populaire Basque', 1927.
- GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque', 1928.

nous observons une volonté commune de prouver que le chant basque a une Histoire – le plus souvent commune à celle de l'Histoire de la musique générale en Occident –, qu'il n'est pas dégagé de toute influence mais qu'il comporte tout de même des caractéristiques propres. Après avoir analysé ces ouvrages, nous remarquons que les caractéristiques musicales attribuées au chant basque par ces musicologues sont en grande partie repérables dans le corpus sonore correspondant historiquement à ces écrits (1900-1913-1927).

Seuls trois points – que nous avons largement discutés lors de l'analyse des ouvrages – sont à écarter selon nous. Pour commencer, nous réfutons l'utilisation des termes « modalités grégoriennes » tant du point de vue terminologique que conceptuel en ce qui concerne les musiques de tradition orale (les *modes d'église* correspondent à une pratique spécifique), ou le rapprochement proposé entre musique basque et musique grecque ancienne par R. M. de Azkue notamment. Dans son ouvrage intitulé *Les chants traditionnels des pays catalans*, Jaume Ayats Abeyà décrit la surprise des collecteurs de folklore du XIX^{ème} siècle et de la première moitié du XX^{ème} siècle en Catalogne :

« La nouveauté esthétique et l'exotisme qu'imaginaient les créateurs romantiques les ont fait s'intéresser à la particularité de ces chants, qui furent qualifiés de "primitifs" et "authentiques". [...] Il semblait évident qu'ils devaient provenir de cultures non-européennes et d'époques historiques peu connues. [...] Mais, actuellement, on ne peut se conformer à ces relations construites à partir du point de vue de la musique européenne tonale⁵²⁹ ».

Cette problématique semble donc être commune à l'ensemble des écrits musicologiques anciens qui concernent les musiques de tradition orale. D'autre part, ériger des changements de mesure (carrures métriques irrégulières) en traits caractéristiques du chant basque nous paraît inapproprié, privilégiant de notre côté la division en phrases musicales élargies (préconisée par Rodney Gallop notamment). Enfin, nous refusons l'idée de la présence de « quarts de tons » ou de « trois-quarts de tons » dans le chant basque – intervalles faisant l'objet d'une théorisation par la division du demi-ton (tempérament égal) en deux intervalles égaux – afin de privilégier le repérage de degrés stables et mobiles dans l'analyse de notre corpus sonore. Or, nous pouvons d'ores et déjà affirmer sur ce dernier point la présence régulière d'un III^e degré mobile, jouant sur un rapport Majeur/mineur avec la tonique.

La musicologie sur le chant basque voit le jour en cette première moitié du XX^{ème} siècle. Il s'agit d'une étape déterminante puisqu'une Histoire du chant basque est dressée, en même temps qu'un inventaire de ses caractéristiques musicales érigé. Si nous comparons les écrits de Charles Bordes, R. M. de Azkue et Rodney Gallop d'un point de vue chronologique, rappelons que les analyses s'enrichissent du point de vue des critères observés. Aucun musicologue ne remet en question la parole de son(ses) prédécesseur(s) : soit ils ajoutent de nouveaux éléments, soit ils n'y font aucunement référence, aucune critique négative n'étant réellement formulée.

C'est ainsi que nous terminons cette période riche de collectage, de recherche et d'analyse musicologique sur le chant basque, entrant maintenant dans la deuxième partie du XX^{ème} siècle.

⁵²⁹ AYATS ABEYA Jaume, *Les chants traditionnels des pays catalans*, Toulouse, Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées, 2007, p. 23. [Coll. Isatis n° 8]

CHAPITRE III

**La seconde moitié du XX^{ème} siècle : rareté
des nouvelles recherches, mutations d'un
certain répertoire**

III. 1. 1947 : Le concept de « quart de ton » érigé en trait caractéristique

III. 1. 1. L'œuvre de Jean Ithurriague (1896-1960)

III. 1. 1. 1. Contexte historique de l'ouvrage

Selon Jean-Claude Larronde, au Pays Basque continental, les intellectuels basques péninsulaires – exilés au Pays Basque français suite aux bombardements de la fin des années 1930⁵³⁰ – se réunissent avec les Basques du nord pour initier divers projets culturels dès le départ des troupes allemandes vaincues (août 1944). L'Institut d'Extension Culturelle «*Gernika*⁵³¹», l'Institut Basque de Recherches section d'anthropologie «*Ikuska*⁵³²», les revues *Gernika* et *Eusko Jakintza* naissent de ces rencontres. Emerge d'une manière générale une volonté de promouvoir et d'aider langue, culture et *peuple* basques, comme nous le remarquons dans les statuts de la *Société Internationale d'Etudes Basques* «*Gernika*⁵³³», association créée en 1948 :

« La Société Internationale des Etudes Basques *Gernika* a pour but de promouvoir et d'aider par tous les moyens la culture basque, défendre la langue basque, étudier ou susciter l'étude de tout ce qui touche le peuple basque, veiller à l'existence et au développement des institutions ayant des buts similaires et grouper les personnes de toutes nations qui aiment le Pays

⁵³⁰ « D'après les données publiées par le Gouvernement basque, le nombre d'habitants d'Hegoalde [Pays Basque espagnol] qui se réfugièrent en Iparralde ou en France, quand le front nord tomba, s'élève à 150 000 », et ce par trois vagues successives : 1936-1937-1944. INTXAUSTI Joseba (Hélène Handalian - Jean Michel Robert), *Euskara, la langue des Basques*, Donostia, Elkar, 1992, p.162.

⁵³¹ L'Institut d'Extension Culturelle «*Gernika*» – groupement basque au service de l'humanisme – naquit officiellement à Saint-Jean-de-Luz, le 26 avril 1945, huitième anniversaire de la destruction de la ville symbole des Basques par l'aviation nazie. Cet Institut organisa notamment des cycles de conférences et des concours de *bertsulari* (auteurs de l'improvisation chantée et versifiée en langue basque). Il publia une revue du même nom dont le premier numéro parut en octobre-novembre 1945, qui « prétendait incontestablement combler un vide patent depuis plus de dix années, c'est-à-dire depuis le début de la guerre civile espagnole ». LARRONDE Jean-Claude, 'Histoire du VII^{ème} Congrès d'Etudes Basques. Biarritz, 1948', in VII^{ème} Congrès d'Etudes Basques (7. 1948. Biarritz), Donostia, Eusko Ikaskuntza, 2003, p. 20.

⁵³² Créé par José Miguel de Barandiaran à Sare en 1946, il fait suite à l'Institut portant le même nom et fondé en 1921. Selon l'article du numéro 1 de la revue *Ikuska* (novembre-décembre 1946) et intitulé « Ce qu'est *Ikuska* » cité par Jean-Claude Larronde, l'objectif de l'Institut était d'explorer les Pyrénées-Atlantiques pour connaître et faire connaître la terre basque et les modes de vie traditionnels de ses habitants considérés principalement du point de vue historique, ethnographique, linguistique et géographique.

⁵³³ La Société Internationale d'Etudes Basques «*Gernika*» – en abrégé SIEB – vit le jour le 12 février 1948 à Bayonne (en basque «*Eusko-Ikaskuntzen Lagunartea* »).

Basque, désirent le maintien de sa personnalité et se proposent de le défendre et de le développer⁵³⁴ ».

Les regroupements et institutions semblent perçus comme une alternative à la perte des éléments de la *culture* basque, menacée en cette période difficile d'après-guerre. Dans cet objectif, la *Société Internationale d'Etudes Basques* permet l'organisation du VII^{ème} Congrès d'Etudes Basques, qui se déroule du 12 au 19 septembre 1948 à Biarritz, et auquel nous souhaitons nous intéresser afin de comprendre les préoccupations de l'époque. Les différentes thématiques abordées étaient divisées en trois grands chapitres⁵³⁵ :

- Le premier chapitre « La Terre » comprenait les sections I à V (Géographie, Géologie, Paléontologie, Spéléologie – Océanographie – Agriculture et Elevage – Marine, Pêche et industries dérivées – Industrie, Commerce et Communications).
- Le second chapitre « L'homme » réunissait les sections VI à X (Anthropologie, Médecine – Ethnologie, Préhistoire – Histoire – Les Basques dans le Monde et l'émigration basque).
- Enfin, le troisième chapitre « La Culture » était formé des sections XI à XV (Droit – Linguistique – Enseignement – Arts – Religion⁵³⁶).

Or, les conclusions des différentes sections amènent à penser que tous ont le souhait de rassembler de la documentation, de classer, de « sauvegarder » des usages, notamment par la pratique⁵³⁷, de renouer avec les traditions, d'enseigner *pour ne pas perdre* : « C'est une honte, pour nous, Basques, de voir notre langue mourir parce que nous n'avons pas fait un petit sacrifice alors qu'il en était temps encore⁵³⁸ ». Le Pays Basque semble entrer dans une période de déclin du point de vue de ses *marqueurs identitaires*. Les efforts menés depuis le XIX^{ème} siècle par l'Etat français pour imposer une langue unique apparaissent récompensés : les contextes politique et économique de l'après-guerre, mêlés à un patriotisme important, favorisent sans doute cette évolution.

⁵³⁴ Les statuts de l'association sont cités dans l'article suivant. LARRONDE Jean-Claude, *op. cit.*, pp. 22-23.

⁵³⁵ *Ibid.*, pp. 27-32.

⁵³⁶ Le président était le Chanoine Pierre Narbaïtz, auteur de l'ouvrage analysé dans le chapitre suivant (III. 2. 1 L'œuvre de Pierre Navarre (1910-1984)).

⁵³⁷ Dans les résolutions et/ou bilans des congrès précédents, apparaissent notamment la mise en place du concours de la chanson basque, de la journée du danseur basque, d'une Fédération Folklorique avec sections de chant, danse, musique et théâtre, etc.

⁵³⁸ LARRONDE Jean-Claude, *op. cit.*, p. 56.

Dans le domaine qui nous intéresse (*artistique* : section XIV), la recherche à proprement parler passe au second plan car les pratiques elles-mêmes seraient sur le point de disparaître⁵³⁹. Sont à signaler tout de même quatre Conférences Générales – destinées à un public plus vaste que les communications données dans les Sections (environ 260) – dont une nous interpelle particulièrement :

- « Les Basques et le droit international » (René Delzangles, avocat à la Cour d'Appel de Paris, ancien député et maire de Villefranche),
- « Bernard Detchepare, premier poète basque » (professeur René Lafon, Université de Bordeaux),
- « Projet de création d'une Université Internationale d'Été à Biarritz » (Jon Bilbao⁵⁴⁰),
- « La musique au Pays Basque Français avec audition de disques enregistrés en 1947⁵⁴¹ » (M^{elle} Claudie Marcel-Dubois – collaboratrice du conservateur du Musée des Arts et Traditions Populaires de Paris, Georges Henri Rivière).

En effet, cette dernière conférence trouve son origine dans une mission de collectage effectuée au Pays Basque continental par Claudie Marcel-Dubois, souvent accompagnée de Marie-Marguerite Pichonnet-Andral. Or, le corpus choisi pour notre étude sur cette borne historique (1947) en est issu (III. 1. 2 Corpus sonore : Claudie Marcel Dubois et le Musée National des Arts et Traditions Populaires).

D'autre part, et dans ce contexte général, Jean Ithurriague, enseignant et philosophe, publie à Paris en 1947, *Un peuple qui chante : les Basques*. Le livre traitant en particulier du *bertsularisme*⁵⁴², son titre est plus révélateur que son contenu. En effet, Natalie Morel Borotra nous expliquait que le « chanteur Basque » n'existait pas au XVIII^{ème} siècle⁵⁴³ (Cf. I. 1. 1. Le concept de *chant basque*). Un siècle et demi plus tard, le Basque « est » chanteur : c'est ce qui

⁵³⁹ Les mascarades et pastorales sont citées à titre d'exemple. *Ibid.*, p. 57.

⁵⁴⁰ Il remplaça « au pied levé » le catalan Pedro Bosch Gimpera, chef de la Section « Philosophie et Humanité » à la Sorbonne, qui malade, ne put se rendre à Biarritz. *Ibid.*, p. 30.

⁵⁴¹ MARCEL-DUBOIS Claudie, 'La musique au Pays Basque Français avec audition de disques enregistrés en 1947', in *VII^{ème} Congrès d'Études Basques (7. 1948. Biarritz)*, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 2003, pp. 21-25.

⁵⁴² *Bertsularisme* : L'art du *bertsularisme* est un art d'improvisation versifiée et chantée autour de thèmes locaux ou universaux.

⁵⁴³ « Le Basque chanteur, ou le chanteur basque, "n'existe pas" encore ». MOREL BOROTRA Natalie, 'Le chant et l'identification culturelle des Basques (1800-1950), *Lapurdum*, Bayonne, Iker, 2000, p. 353. Cf. I. 1. 1 Le concept de *chant basque*.

le *caractérise*⁵⁴⁴. Dans cet ouvrage, Jean Ithurriague souligne la relation étroite qui existe entre l'improvisation chantée et la chanson basque. Selon l'auteur, les vers improvisés par les *bertsulari*⁵²³ auraient parfois été notés, appris, répétés, de sorte que nous compterions dans le répertoire de chants basques des vers qui auraient été d'abord improvisés dans des repas ou sur la place publique. Des *bertsulari*⁵⁴⁵ auraient d'ailleurs composé « les chansons les plus belles et les plus caractéristiques⁵⁴⁶ ». Jean Ithurriague ajoute que la distinction entre l'improvisation proprement dite et la chanson travaillée, entre le « Bertsolari⁵⁴⁷ » et le « Koplakari⁵⁴⁸ » semblerait malaisée : il ne serait pas rare de découvrir des procédés identiques dans les deux formes de chansons⁵⁴⁹. Or, dans le cadre de notre étude, les « caractéristiques » ou « procédés identiques » attribués au chant basque peuvent nous intéresser (ainsi que la manière dont ces traits peuvent être énoncés). Pourtant, Jean Ithurriague s'intéresse surtout à la structure du chant, et ne propose qu'une analyse littéraire et non musicologique. Nous allons donc observer comment ses propos s'inscrivent dans la littérature musicologique sur le chant basque du XX^{ème} siècle.

Commençons tout d'abord par donner quelques éléments biographiques sur l'auteur afin de connaître son parcours professionnel.

III. 1. 1. 2. Eléments biographiques de l'auteur⁵⁵⁰

Jean Ithurriague naît à Irulegi le 30 janvier 1896. Après des études à l'abbaye de Belloc, il est mobilisé en 1914. A la fin de la guerre, il part étudier à Bordeaux et à Paris, et devient professeur à Chalon sur-Marne. Il obtient en 1925 un Diplôme d'Etudes Supérieures de Philosophie et en 1932 un doctorat de Philosophie. Il enseigne ensuite au Lycée de Bayonne. De nouveau mobilisé pour la guerre en 1940 comme chef de bataillon, il est nommé en 1942 inspecteur départemental de la Jeunesse et des Déportés. Il publie en 1947 un ouvrage de référence sur l'improvisation chantée et la chanson : *Un peuple qui chante : les Basques*

⁵⁴⁴ Rappelons-nous les tentatives de biologisation du chant en ce début du XX^{ème} siècle. Cf. II. 1. 1. 4 Accord entre musique et vie morale et physique du Basque.

⁵⁴⁵ Même signification que *bertsulari*, sous une orthographe différente.

⁵⁴⁶ ITHURRIAGUE Jean, *Un peuple qui chante, les Basques*, Paris, Edimpress, 1947, p. 111.

⁵⁴⁷ Selon la distinction de Jean Ithurriague, auteur de l'improvisation.

⁵⁴⁸ Selon la distinction de Jean Ithurriague, auteur de la « chanson travaillée ».

⁵⁴⁹ ITHURRIAGUE Jean, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁵⁰ ESTORNÉS LASA Bernardo, 'Jean Ithurriague', *Auñamendi Eusko Entziklopedia - Fondo Bernardo Estornés Lasa*, Euskomedia. URL : <http://www.euskomedia.org/aunamendi/70895>, consulté le 24 février 2011.

(achevé à Biarritz, en 1946), puis il prend la présidence de *Euskaltzaleen biltzarra*⁵⁵¹ à Paris. De janvier 1956 jusqu'en 1960, il dirige le Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne. Il est l'auteur de nombreux articles dans des revues basques. Il décède le 9 novembre 1960 des suites d'une maladie à l'âge de 64 ans.

Jean Ithurriague n'a donc pas de formation dans le domaine de la musique. Nous comprenons pourquoi le texte éveille plus d'intérêt pour lui.

III. 1. 1. 3. Les influences

Dans l'ouvrage qui nous occupe, *Un peuple qui chante : les Basques* (1947), Jean Ithurriague développe des avis quelque peu contradictoires quant aux influences subies par le chant basque.

Tout d'abord, loin de certaines conceptions ethnocentristes, Jean Ithurriague affirme qu'il est impossible d'isoler l'art *populaire* de toutes les influences dont il a subi l'empreinte : « le "robinsonisme" en tous domaines est une utopie, une conception chimérique de l'esprit. Rien ne nous autorise à faire exception pour la chanson populaire⁵⁵² ». Il en est de même du chant basque, qui serait une somme d'influences réciproques, selon l'auteur de l'élite et des couches *populaires* (foule). Les chansons basques, comme toutes autres chansons *populaires*, seraient donc un « produit complexe » dont il serait difficile de dégager les éléments originaux et/ou les influences diverses qui les ont façonnées⁵⁵³. Nous adhérons tout à fait avec cette idée d'objet *complexe*, fruit d'influences diverses empruntées et remaniées. Cela évite d'ailleurs de proposer des comparaisons douteuses lorsque les sources ne sont pas tout à fait fiables.

Pourtant, quelques pages plus loin, Jean Ithurriague semble pouvoir *discerner* une influence de la musique « grégorienne » sur la chanson basque, théorie partagée avec les auteurs étudiés précédemment⁵⁵⁴.

⁵⁵¹ Association des partisans de la langue basque.

⁵⁵² ITHURRIAGUE Jean, *op. cit.*, p. 102.

⁵⁵³ « Cet enchevêtrement d'influences s'est développé au point qu'il devient désormais impossible de discerner ce qui, dans la chanson, représente l'apport du milieu populaire et celui du milieu cultivé ». *Ibid.*, pp. 107-108.

⁵⁵⁴ Nous sommes encore dans cette filiation de musicologues qui affirment une relation entre le plain-chant et la musique basque (Charles Bordes, R. M. de Azkue, etc.).

« Il n'est pas douteux, en outre, que le chant liturgique a marqué de sa forte empreinte la chanson basque. Sans parler des cantiques, il existe d'autres pièces dont la mélodie appartient au mode grégorien. Vincent d'Indy a signalé le plain-chant comme une source importante et féconde des chansons populaires. De toutes les formes de musique artistique, l'art grégorien est celui dont le peuple de France a eu la connaissance la plus directe, la plus intime et la plus complète⁵⁵⁵ ».

Lorsque l'auteur signale l'influence du plain-chant sur la chanson basque, nous regrettons l'absence d'exemples à l'appui. Cet art « grégorien » est considéré par Jean Ithurriague comme une source d'inspiration pour l'art *populaire*. Or, rappelons que Grégoire le Grand n'a pas créé un langage musical, mais a choisi de rassembler, de collecter, toutes les pratiques liturgiques de son époque (dans tout le territoire français) pour en faire une sorte de répertoire commun et accessible à tous. Le *peuple* de France en a donc bien eu une connaissance directe et intime puisqu'il ne s'agit pas d'une musique de cour mais, en quelque sorte, d'une *musique du peuple* (dans sa pratique religieuse de la musique). Un aller-retour permanent entre la musique liturgique et la musique *populaire* nous apparaît plus que probable entre des langages musicaux pratiqués par les mêmes acteurs. Enfin, remarquons dans cette citation l'utilisation erronée du singulier en ce qui concerne les modes d'église (« au mode grégorien »). Cette confusion pourrait signifier que Jean Ithurriague reprend les propos de Charles Bordes sans vérifier ni connaître réellement la pratique musicale dont il parle.

D'autre part, et tout en admettant la présence d'influences diverses, l'auteur affirme qu'il existerait une manière particulière de chanter au Pays Basque.

« Quelle que soit l'étendue de ces emprunts, ils n'ont pas entamé l'âme de la chanson populaire. Si le thème n'est pas absolument original, si la mélodie n'a pas été inventée par les Basques, la chanson garde la physionomie particulière à ce peuple par la manière dont elle est *chantée*⁵⁵⁶ ».

Encore une fois, la filiation avec les auteurs étudiés précédemment semble claire : un vocabulaire flou, proche d'une tentative de *biologisation* que nous observons chez Charles Bordes (« âme » de la chanson *populaire*, « physionomie » du *peuple*) ; malgré certaines influences, une « manière » particulière de chanter perçue par Resurrección María de Azkue ou Rodney Gallop vingt ou trente ans plus tôt. Jean Ithurriague ajoute que « le Basque ne

⁵⁵⁵ ITHURRIAGUE Jean, *op. cit.*, p. 110.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 110.

s'asservit à aucune tutelle extérieure et [qu'] il est difficilement perméable. Le chanteur garde ainsi sa personnalité ; il modifie souvent et déforme la matière qu'il adopte ; il lui imprime sa marque⁵⁵⁷ ». Il y aurait donc encore une fois une « manière », une « marque », mais nous ne savons toujours pas de quoi il s'agit réellement (paramètres musicaux ou extramusicaux, langue, accentuation, timbre, forme, posture, tempérament, etc. ?). Cela rejoint les problématiques soulevées lors de l'analyse des articles de Rodney Gallop (Cf. II. 3. 1 L'œuvre de Rodney Gallop).

III. 1. 1. 4. Texte et musique

Nous retrouvons dans cet ouvrage deux grandes idées développées par les auteurs des sources écrites étudiées dans les chapitres précédents. D'une part, Jean Ithurriague signale un lien très étroit entre *poésie populaire* et musique :

« La versification est une sorte de nécessité chez tous les peuples ; elle est la première forme de l'art littéraire ; elle fut créée par la mélodie et le rythme du chant dont la poésie primitive ne se séparait pas. Pratiquement, on ne peut concevoir la poésie populaire basque non chantée, ni à son origine, ni dans sa vie même⁵⁵⁸. »

Il ajoute même : « Tout poème se chante dans ce pays privilégié ; il ne saurait même être conçu indépendamment du chant ; je ne connais pas d'exceptions à cette règle⁵⁵⁹ ». Nous remarquons ici une filiation directe avec Francisque Michel notamment, qui en 1857, consacre toute une partie de son ouvrage à la *poésie populaire* : sans signifier qu'il parle de chanson *populaire*, la plupart des vers étudiés sont *a priori* chantés.

Pourtant, poésie et musique semblent associées, mais sans sympathie entre elles⁵⁶⁰ :

« Si paradoxal que cela paraisse, les poètes chanteurs basques se soucient fort peu d'adapter la mélodie au sujet : ils emploient des airs connus ; parfois le même air est utilisé dans des chansons toutes différentes. [...] Le public ne s'en formalise pas, tant s'en faut. Il semble même que l'intelligence du texte

⁵⁵⁷ *Ibid.*, pp. 110-111. De nombreux auteurs se sont intéressés aux variantes dues à l'oralité dans les musiques dites traditionnelles. En ce qui concerne le domaine basque, nous pouvons citer l'article suivant à titre d'exemple : GALLOP Rodney Alexander, 'Rythme et mesure dans la Chanson Populaire Basque', *Gure Herria*, mai-juin 1927, Bayonne, Association Gure herria, 1927, pp. 213-228.

⁵⁵⁸ ITHURRIAGUE Jean, *op. cit.*, pp. 40-41.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁶⁰ Jean Ithurriague se demande si l'air se prête aux diverses nuances de la pensée et du sentiment. Or, ceci pourrait être une des manifestations du figuralisme.

est plus facile lorsqu'un cadre familial enserre la pensée. Une sympathie se crée de la sorte avec plus d'aisance dans la mémoire de ceux qui l'ont entendue ; elle s'incorpore à la tradition en s'arrogeant par l'artifice d'une vieille mélodie un titre d'ancienneté fort appréciable. Le Basque tient au passé, même quand il s'agit de la mélodie⁵⁶¹ ».

Cette attitude très ancienne qui vise à réutiliser des timbres musicaux connus pour apprendre plus facilement de nouveaux textes est déjà signalée par R. M. de Azkue. De plus, et comme nous l'avons déjà souligné, la réutilisation de timbres musicaux est observable à grande échelle dans de nombreux autres domaines musicaux et à des époques diverses. Luther a par exemple initié ce type de pratique dans la musique religieuse protestante. Jean Ithurriague associe alors cet usage à un contexte général de conservatisme ou de traditionalisme si l'on peut dire. Ce qui est ancien est valorisé. Rappelons que ces dernières orientations sont partagées par Charles Bordes (II. 1. 1. 6. 3 Troisième période).

III. 1. 1. 5. Classification des chansons

Lorsque Jean Ithurriague s'intéresse à la thématique des chansons, il remarque l'amour profond ou celui du foyer⁵⁶², l'exil et le retour⁵⁶³, l'Océan⁵⁶⁴, la Patrie⁵⁶⁵, l'héroïsme du Pays Basque et ses exploits. L'auteur ajoute que le poète ne se bornerait pas aux thèmes lyriques et épiques. Au contraire, il développerait son esprit caustique et railleur et goûterait l'humour et la satire avec passion⁵⁶⁶. La politique inspirerait peu « nos paysans, bien qu'elle figure en bonne place dans certains répertoires récents⁵⁶⁷ ». Enfin, des événements plus ou moins caractéristiques constitueraient une des sources les plus fécondes des chansons. En dehors du chant profane, le *peuple* basque étant très « religieux », le cantique représenterait un élément très important dans la chanson⁵⁶⁸.

⁵⁶¹ ITHURRIAGUE Jean, *op. cit.*, pp. 114-115.

⁵⁶² Selon l'auteur, la famille, la terre et la maison offriraient une matière abondante. *Ibid.*, p. 93.

⁵⁶³ « Ils sont nombreux, très nombreux, les Basques qui s'en furent dans les pays lointains. Ils ont cependant conservé au cœur le souvenir filial de leur foyer. Certains sont revenus, à peine changés par le séjour à l'étranger ; que de chansons ont été inspirées par l'exil et le retour ! ». *Ibid.*, p. 93.

⁵⁶⁴ « Peuple marin, autant que berger, les Basques ont chanté l'Océan et ses rivages en une grande abondance de couleurs et une émotion sincère ». *Ibid.*, p. 94.

⁵⁶⁵ « Au delà des horizons limités de son village, le Basque entrevoit la Patrie commune dont il soupçonne à peine l'origine légendaire ; un chant magnifique exalte son patriotisme ardent, symbolisé par l'arbre de Guernica ». *Ibid.*, p. 94.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 98.

Remarquons tout d'abord l'implication de l'auteur, tout à fait explicite, avec – comme pour R. M. de Azkue – la présence de la deuxième personne du pluriel lorsqu'il s'agit du *peuple basque*.

D'autre part, selon Jean Ithurriague, les sujets des chansons basques seraient innombrables et ne présenteraient pas d'originalité particulière. Si nous devions retenir une classification proposée par l'auteur, nous aurions tout d'abord les berceuses, les chansons enfantines, quelques chansons de métier, les chansons de jeunesse et de quête (foisonnantes), les cantiques et un très grand nombre de chansons amoureuses et satiriques. Ainsi, ce classement n'est pas tout à fait le même que celui proposé par Charles Bordes en 1897. Nous remarquons toujours la présence d'un répertoire profane et religieux. Pourtant, Jean Ithurriague relève un virage important dans l'Histoire de la musique basque puisque, absente jusque-là, la politique semble entrer dans le répertoire récent des chansons basques. A la fin de la seconde Guerre mondiale, un virage est donc à signaler du point de vue poétique. Voyons ce qu'il en est du point de vue musical.

III. 1. 1. 6. Les éléments musicaux

Selon Jean Ithurriague, le rythme de la musique basque ne serait pas très « compliqué » :

« Il est surtout caractérisé par une cadence métrique peu accentuée. La phrase musicale, souple, plastique et hardie, se développe d'une façon très indépendante de toute cadence régulière. Elle ne saurait presque jamais être notée avec fidélité si l'on ne modifiait plusieurs fois la mesure au cours d'un même couplet⁵⁶⁹ ».

L'auteur n'utilise pas un vocabulaire technique pour décrire le rythme et le mètre (« compliqué », « souple », « plastique », « hardie »), ce qui rend difficile l'interprétation de ses propos. Nous comprenons que la pulsation est irrégulière et que des changements de mesure doivent être utilisés pour noter la chanson basque, considérations partagées avec la plupart des auteurs des ouvrages étudiés précédemment.

Jean Ithurriague signale ensuite l'omniprésence du mode mineur : « Les gammes majeures, pour n'être pas totalement absentes de leurs chansons, n'y tiennent en effet qu'une place

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 115.

secondaire⁵⁷⁰ ». Considérons que l’auteur est d’accord avec Charles Bordes et Rodney Gallop sur ce point.

L’ambitus serait relativement petit et les intervalles mélodiques réduits : « La mélodie monte ou descend dans les limites assez étroites ne dépassant pas une octave, souvent moins⁵⁷¹. » Cela rejoint les affirmations de R. M. de Azkue et de Rodney Gallop.

Jean Ithurriague déclare enfin la présence du « quart de ton » :

« La tonalité imprécise flotte parfois, non sans agrément, entre le ton et le demi-ton. L’emploi de ce quart de ton est un trait marquant du chant basque⁵⁷². »

En 1869, Madame de la Villéhélio signalait la présence de « quarts de tons », et probablement de fractions moindres, qu’il serait difficile de préciser⁵⁷³. En 1928, Rodney Gallop repérait des intervalles où les « quarts de tons » entraient plus ou moins en jeu⁵⁷⁴, qui seraient peut-être plutôt des « trois-quarts de tons ». En 1947, le concept de « quart de ton » est non seulement repéré par l’auteur, mais il est également érigé en trait marquant du chant basque : Jean Ithurriague franchit donc une nouvelle étape dans l’élaboration de la liste des caractéristiques musicales du chant basque.

III. 1. 1. 7. Conclusion partielle

Dans cet ouvrage, Jean Ithurriague insiste beaucoup sur la poésie. Cet auteur, bilingue, s’est particulièrement intéressé au *bertsularisme*⁵⁴², où le verbe semble plus important que le son. Nous sommes dans une étape décisive de « l’Histoire de la musicologie basque ». En effet, l’auteur inventorie diverses caractéristiques musicales du chant basque qu’il emprunte *a priori* à des écrits plus anciens ; certaines d’entre elles sont érigées en « traits marquants » du chant basque ; et pourtant aucune analyse musicale n’est proposée. Nous n’avons aucune justification de tout ce qui est dit. Ce qui importe, c’est que ce *peuple chante*.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ MOREL BOROTRA Natalie, ‘Le chant et l’identification culturelle...’, *op. cit.*, p. 367.

⁵⁷⁴ GALLOP Rodney Alexander, ‘La chanson populaire basque’, *Bulletin du Musée Basque*, n° 8, Bayonne, Association des Amis du Musée Basque, 1928, p. 14.

D'autre part, après le romantisme culturel et les deux guerres mondiales, des changements importants s'opèreraient dans la société basque, qui se répercuteraient sur la musique :

« ces thèmes évoluent dans la mesure où la civilisation elle-même se modifie : les pensées et les sentiments du paysan au Moyen Age sont assurément différents de ceux d'un paysan de nos jours. L'esquisse primitive d'une chanson a pu être remaniée à maintes reprises ; des associations de textes et de mélodies ont pu être opérées. Et puis il importe de se rappeler que les premiers documents nous sont livrés par la tradition orale, qui n'est jamais d'une fidélité absolue et dont les caprices sont illimités.⁵⁷⁵ ».

Malgré de grands bouleversements sociologiques, Jean Ithurriague ne signale dans son étude aucune nouvelle particularité musicale : nous pouvons ramener chaque élément du langage musical attribué au chant basque par l'auteur à un ouvrage plus ancien. En l'absence d'analyse musicologique et sans élément nouveau ou divergeant au regard des sources écrites passées, nous ne savons pas dans quelle mesure Jean Ithurriague maîtrise l'analyse musicale : ne fait-il que répéter ce que d'autres ont écrit avant lui ? Tout ceci nous pousse à douter de la validité de ses propos lorsqu'il érige le « quart de ton » en trait marquant du chant basque. De plus, nous ne savons pas exactement dans quelle mesure le chant basque se transforme. Ce qui est mis en avant, c'est que le *peuple basque* chante. En effet, la caractérisation du chant basque ne serait plus strictement structurelle ou musicale (malgré les quelques descriptions extrêmement synthétiques et dispersées), elle serait dans le fait même de pratiquer le chant. Cela rejoint tout à fait les propos de Denis Laborde selon lesquels la situation de communication primerait dans la reconnaissance d'un chant basque⁵⁷⁶. Remarquons alors que la plupart des études publiées ensuite sur le chant basque se serviront du titre de cet ouvrage : *Un peuple qui chante, les Basques*. Associer le concept de chant basque au *peuple basque* pourra alors être politique : si le *chant basque* existe, alors le *peuple basque* existe.

⁵⁷⁵ ITHURRIAGUE Jean, *op. cit.*, p. 108.

⁵⁷⁶ LABORDE Denis, 'D'Iztueta à Negu Gorriak en passant par Donostia, incessantes fabrications d'une musique basque', *Bulletin du Musée Basque*, n° 143, 1^{er} trimestre 1996, Bayonne, Association des Amis du Musée Basque, 1996, pp. 32-33.

III. 1. 2. Corpus sonore : Claudie Marcel Dubois et le Musée National des Arts et Traditions Populaires

Les enregistrements de 1947 proviennent du fonds du Musée National des Arts et Traditions Populaires. Ils ont été effectués par Claudie Marcel-Dubois, souvent accompagnée de Marie-Marguerite Pichonnet-Andral dans le cadre de missions ethnologiques de terrain.

III. 1. 2. 1. **Les enregistrements de Claudie Marcel-Dubois et de Marie-Marguerite Pichonnet-Andral.**

Le Musée National des Arts et Traditions Populaires⁵⁷⁷, dès sa création en 1937, accueillit outre ses collections matérielles, un "service d'ethnographie musicale" devenu dans les années 1950 "département d'ethnomusicologie" et appelé aujourd'hui "département de la musique". Ce département avait pour vocation de "récolter, conserver, élaborer" des collections d'ethnographie musicale. Comme l'a écrit sa fondatrice Claudie Marcel-Dubois, ces missions devaient :

« combiner l'étude du fait musical et celle du contexte sociologique, ethnographique et linguistique : chants, airs instrumentaux, cérémonies à éléments de musique et de danse, récitations modulées, formes vocales à la limite du langage et de la musique, signaux sonores aux frontières de la musique, rythmes de travail et de jeux, informations parlées sur les traditions et les faits musicaux, sur la fabrication artisanale des instruments de musique⁵⁷⁸ ».

Une phonothèque, devenue avec le temps un centre d'archives sonores, accueillait deux types de collections : les « inédites », ou enregistrements originaux, et les « éditées » qui ont un

⁵⁷⁷ En 2001, il a été décidé de transformer le MNATP en Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Son territoire géographique (l'Europe et la Méditerranée), en lien avec le musée du Quai Branly, son domaine chronologique (du Moyen Age au contemporain), en complémentarité avec le musée de l'archéologie nationale, son champ social (ville et campagne, civilisation et non seule culture populaire), et ses moyens méthodologiques (l'ensemble des sciences sociales, même si l'ethnologie reste la discipline centrale) ont été élargis. Le départ de Paris est accepté comme une conséquence logique de cette transformation, Marseille, le Fort Saint-Jean et le môle J4 prenant une force symbolique particulière en regard du thème du nouveau musée. Entre ville et mer, le MuCEM – Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée ouvrira ses portes en 2013, année durant laquelle Marseille sera capitale européenne de la culture. URL : <http://www.musee-europemediterranee.org/fr/Musee-Le-projet/Histoire-de-l-institution/Le-Musee-National-des-Arts-et-Traditions-populaires>, consulté le 17 mars 2011.

⁵⁷⁸ Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM). URL : <http://www.musee-europemediterranee.org/fr/Collections-Dokumentation/Musique-et-son/La-phonotheque-du-MuCEM>, consulté le 17 mars 2011.

caractère public (produites par des labels commerciaux ou enregistrement d'émissions de radio ou de concerts).

« Les collections inédites ont été constituées par le personnel du département, ou par d'autres chercheurs associés à celui-ci de manière ponctuelle. [...] Collectés entre 1939 et 1989, ils se répartissent sur divers supports qui vont, pour les plus anciens, du disque à gravure directe pyral (années 39-52) au fichier numérique pour les plus récents. La grande majorité sont enregistrés sur des bandes magnétiques. 80% du fonds a été recopié récemment sur CD numérique. L'ensemble représente près de 45.000 items (ou "morceaux"). Les plus remarquables au plan scientifique et patrimonial portent sur les régions françaises (Bretagne, Auvergne, pays basque...) et les pays de culture ou d'ancien peuplement français (Antilles, Belgique, Canada français, Louisiane, etc.). Certains sont exceptionnels en raison de leur ancienneté, et par le fait qu'ils s'agit de documents uniques. [...] La phonothèque conserve [...] aussi depuis les années 90 les enregistrements sur K7 audio des ethnologues et sociologues membres du laboratoire du CNRS (Centre d'Ethnologie Française) associé au musée jusqu'en 2005⁵⁷⁹. »

Selon Claudie Marcel-Dubois, ces missions ont été réalisées à une époque où l'on commençait à envisager l'enquête du point de vue musical, linguistique et ethnologique, avec un personnel spécialisé et un matériel d'enregistrement⁵⁸⁰.

III. 1. 2. 2. Les enregistrements basques⁵⁸¹

Entre mars et novembre 1999, Raphaël Parejo-Coudert a travaillé en tant qu'assistant auprès du conservateur Florence Gétreau à la phonothèque du Département de la musique et de la parole du Musée national des Arts et des Traditions Populaires (MNATP). Il a notamment procédé à l'inventaire du fonds concernant le Pays Basque. Il dénombre 557 phonogrammes correspondant à une cinquantaine d'heures d'enregistrements⁵⁸². Le fonds serait composé de dix-sept enquêtes (1947-1984) portant en grande partie sur les *bertsulari*⁵²³, le chant, les

⁵⁷⁹ Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM). URL : <http://www.musee-europemediterranee.org/fr/Collections-Documentation/Musique-et-son/La-phonothèque-du-MuCEM>, consulté le 17 mars 2011.

⁵⁸⁰ MARCEL-DUBOIS Claudie, 'La musique au Pays Basque Français...', *op. cit.*, p. 22.

⁵⁸¹ Les enquêtes concernent le Pays Basque et la Gascogne.

⁵⁸² PAREJO-COUDERT Raphaël, 'Mémoire et dynamique culturelle en pays basque. Les archives sonores basques : recensement, production et projet de phonothèque basque', *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* [En ligne], 23 | automne-hiver 2002, mis en ligne le 01 octobre 2002. URL : <http://afas.revues.org/393>, consulté le 27 mars 2012.

mascarades et pastorales. Les enregistrements ont été effectués en Basse-Navarre, en Soule, en Labourd, en Biscaye, mais aussi à Paris lors de manifestations qui y ont été organisées⁵⁸³.

Les plus anciens proviennent d'une enquête réalisée en 1947 par Claudie Marcel-Dubois à Saint-Jean-Pied-de-Port (Basse Navarre), Sare et Arcangues (Labourd), Garindein et Alos (Soule). Ce fut l'occasion de recueillir le répertoire de nombreux chanteurs et musiciens. D'autres enregistrements de Claudie Marcel-Dubois et Marie-Marguerite Andral concernant le Pays Basque datent de 1953 – *Entretien avec le txülülari Ximun Patalagoity* –, de 1958 – *Concours de bertsulari et chants basques enregistrés à Paris* –, et de 1973 – *Enquête ethnomusicologique en Pyrénées-Atlantiques réalisée dans le cadre d'une mission CNRS-ATP*.

Sont à signaler également des duplicatas de collections, avec notamment des enquêtes de Bernard Duhourcau (1959), de Jean-Michel Guilcher (1963, 1964, 1967), de José Luis Achotegui (1974-1975) ou de Denis et Martine Laborde (1982-1983). Certaines pastorales (1963, 1964, 1967) ou mascarades souletines (1968) font également partie de ce fonds. Selon Raphaël Parejo-Coudert,

« ces collections ont une valeur de témoignage tant au point de vue des pratiques musicales et de leur évolution, que des méthodes et techniques d'enquête, celles-ci ayant largement évolué en un demi-siècle⁵⁸⁴ ».

Dans le cadre du plan national de numérisation des fonds sonores lancé par le Ministère de la Culture en 2000, Raphaël Parejo signale que le transfert des fonds basques conservés au MNATP a été inscrit parmi les priorités⁵⁸⁵. Or, depuis 2011, une copie numérique de ces enregistrements est disponible au Pôle d'Archives de Bayonne et du Pays Basque⁵⁸⁶, après la

⁵⁸³ Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques. URL : http://earchives.cg64.fr/ead.html?id=FRAD064_5NUM1, consulté le 26 mars 2012.

⁵⁸⁴ PAREJO-COUDERT Raphaël, *op. cit.*

⁵⁸⁵ Nous avons découvert le fonds basque du Musée National des Arts et Traditions Populaires, juste avant la fermeture du site de Paris. Marie-Barbara Le Gonidec nous a aidée à comprendre comment les différents fonds basques avaient été constitués et conservés au sein du Musée. A ce moment-là, des accords entre le MNATP et les institutions basques aboutissaient difficilement après plusieurs années de tentatives infructueuses, afin de récupérer au Pays Basque une copie de ces enregistrements inédits.

⁵⁸⁶ Rassembler et valoriser les archives relatives au Pays Basque, les rapprocher des habitants : tels sont les enjeux qui ont conduit le Département à construire à Bayonne une antenne du service départemental des archives, sous le nom de Pôle de Bayonne et du Pays Basque. Elle est chargée de collecter et d'offrir au public des ressources patrimoniales d'origines diverses. Le bâtiment a ouvert ses portes au public le 14 juin 2010.

signature en décembre 2007, d'une convention de partenariat entre le Département des Pyrénées-Atlantiques et le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (ex-MNATP)⁵⁸⁷.

III. 1. 2. 3. Le choix du corpus

Nous nous intéressons particulièrement aux enregistrements de chants basques collectés en 1947 par Claudie Marcel-Dubois, souvent accompagnée de Marie-Marguerite Pichonnet-Andral⁵⁸⁸. Cette enquête a été enregistrée sur 195 faces de disque et comporterait 216 chants (chants et *bertsu*⁵⁸⁹ sont sans doute classés dans cette catégorie), une vingtaine d'airs instrumentaux, une cinquantaine de comptines, des formulettes, des contes, des cris, etc.⁵⁹⁰

Pour notre étude, nous avons choisi d'analyser les trois enregistrements suivants :

- *Ene maitiak igorri*, interprété par B. Irigaray. Enregistrement datant du 9 septembre 1947 à [Basses-Pyrénées - Bayonne - **St Jean Pied de Port**]. Côte originale : 47.6.55.
- *Goizean goizik* [Le matin de bonne heure], complainte amoureuse interprétée par Sauveur Haramboure, cordonnier originaire de Uhart-Cize. Enregistrement datant du 9 septembre 1947 à [Basses-Pyrénées - Bayonne - **St Jean Pied de Port**]. Côte originale : 47.6.68.
- *Gure etxen badira bi etxeko andere*, interprété par Arnaud Laxague⁵⁹¹. Enregistrement datant du 13 septembre 1947 à [Mauléon - Tardets - **Alos**]. Côte originale : 47.6.160.

URL : <http://www.cg64.fr/actualites/ouverture-du-pole-darchives-bayonne-et-du-pays-basque-14-juin-2010.html>, consulté le 19 mars 2011.

⁵⁸⁷ Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques. URL :

http://earchives.cg64.fr/ead.html?id=FRAD064_5NUM1, consulté le 26 mars 2012.

⁵⁸⁸ Cette mission a été réalisée grâce à l'aide du Musée Basque et de son Directeur le Commandant Boisel. Le professeur Gavel, linguiste, spécialiste de l'occitan, du castillan et du basque, assumait la direction linguistique et l'organisation des points d'enquête. MARCEL-DUBOIS Claudie, 'La musique au Pays Basque Français...', *op. cit.*, p. 22.

⁵⁸⁹ *Bertsu* : vers improvisés chantés.

⁵⁹⁰ La mission compterait 195 faces de disque. MARCEL-DUBOIS Claudie, 'Musiques de Haute-Loire et du Pays basque. Conférence du 23 juin 1948', in PERRE Didier (dir.) ; LE GONIDEC Marie-Barbara (avec la coll. de), /Titre non défini/, Paris-Rioms, CTHS-AMTA, 9 p. [A paraître à l'automne 2012, publication des archives de l'enquête en Haute-Loire de 1946 du MNATP].

⁵⁹¹ Selon Jean-Michel Bedaxagar, il s'agirait de Etxahun de Laguinge (*Liginaga*). Musicien de renom, élève de Lexarduart, il serait l'un des plus grands *xirulari* (joueur de flûte à trois trous) de la province de Soule. Entretien du 22 juin 2012.

III. 1. 2. 4. Chant 7 : ‘Ene maitiak igorri’

Ene maitiak igorri est une chanson d’amour (Transcription musicale (corpus sonore) 7)⁵⁹².

Transcription 7

A

Couplet 1
E - ne ma - (ai) - ti - ak i - (i) - gor - ri se - ge - re - tu - (u) - an mi - la go - rain - tzi

Couplet 2
E - ne ma - (ai) - ti - a zu - ga - nik Na - hi nu - ke - (e) - zu o - rain ja - kin nik

Couplet 3
Tris - te - rik ba - na - go tris - te - rik Ez nia - go - zu ez ar - - - ra - zoi ga - be - rik

Couplet 4
Gal - du du - (u) - zi - a al - de - tik I - zar bat zo - (oi) - nak ez bai - tu pa - re - rik

Couplet 5
Ez da ze - (e) - ru - an i - zar - rik Nik mai - te du - (u) - dan ha - ren pa - re - rik

B

C 1
Gor - pu - tzez ur - run i - za - na - ga - tik Bi - ho - tzez de - la be - ti e - ne - ki

C 2
Zerk ze - rauz - kan ho - la tris - ta - tu - rik Zu - re so ez - ti e - der - ra gal - du - rik

C 3
Mai - te bat mai - ta - tuz ge - roz - tik Bi - ho - tza - ren er - di er - di - tik

C 4
Ar - ra - tsi - an ja - liren da e - der - rik Bal - din ze - ru - an ez ba - da o - dei' - ik

C 5
Lur - re - an sor - tu i - za - na - ga - tik Ar - gi - tzen du no - la ze - ru - tik

⁵⁹² Paroles et traductions sont disponibles dans les annexes (ANNEXE D : Paroles et traductions des chants choisis pour le corpus sonore).

[B']

C 1 I - kus - te - rat ji - nen de - la la - bur - zki Bi - zi na - di - en a - le - ge - ra - ki

C 2 A - la du - zun bel - dur - kun - de - rik Mai - ta - tzen du - dan zu - taz ber - tze - rik

C 3 Hu - ra han - dik ki - ta - tuz ge - roz - tik Ai ei no - la bi - zi be - har/dut nik

C 4 Ba - no hau - tan har - za - zu he - ta - rik Ez i - zai - te - ko on - doan do - lu - rik

C 5 Bes - te i - zar o - ro - ren ar - te - tik Ez es - to - na mai - te ba - dut nik

[B]

C 1 Gor - pu - tzez ur - run i - za - na - ga - tik Bi - ho - tzez de - la be - ti e - ne - ki

C 2 Zerk ze - rauz - kan ho - la tris - ta - tu - rik Zu - re so ez - ti e - der - ra gal - du - rik

C 3 Mai - te bat mai - ta - tuz ge - roz - tik Bi - ho - tza - ren er - di er - di - tik

C 4 Ar - ra - tsi - an ja - li - ren da e - der - rik Bal - din ze - ru - an ez ba - da ho - dei' - ik

C 5 Lu - re - an sor - tu i - za - na - ga - tik Ar - gi - tzen du no - la ze - ru - tik

[B']

C 1 I - kus - te - rat ji - nen de - la la - bur - zki Bi - zi na - di - en a - le - ge - ra - ki.

C 2 A - la du - zun bel - dur - kun - de - rik Mai - ta - tzen du - dan zu - taz ber - tze - rik.

C 3 Hu - ra han - dik ki - ta - tuz ge - roz - tik Ai ei no - (o) - la bi - zi be - har/dut nik.

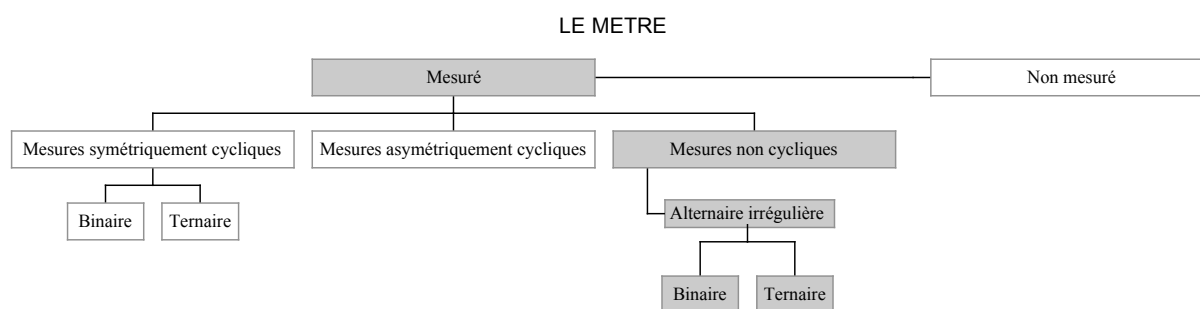
C 4 Ba - no hau - tan har - za - zu - he - ta - rik Ez i - zai - te - ko on - doan do - lu - rik.

C 5 Bes - te i - zar o - ro - ren ar - te - tik...

Transcription musicale (corpus sonore) 7 : *Ene maitiak igorri*, interprété par B. Irigaray (9 septembre 1947 - Saint Jean Pied de Port). Collecteur : Claudie Marcel-Dubois.

La forme musicale : Il s'agit d'un chant strophique (cinq couplets sont proposés), dont la forme musicale pour chaque strophe est de type ABB'BB' (suite à la répétition de certains vers).

Le mètre et le rythme : L'informateur interprète ce chant avec beaucoup de liberté rythmique et métrique : la déclamation du texte semble guider son débit. Nous avons choisi pour la transcription une métrique qui pourrait ressembler à de l'*aksak* (Cf. I. 3. 2 Protocole d'analyse musicale), avec une alternance de conceptions binaire (division du temps en deux *croches* égales) et ternaire (division du temps en trois *croches* égales), la valeur de référence commune aux deux étant la *croche*. La juxtaposition de conceptions binaire et ternaire est matérialisée par l'alternance de *noires* et de *noires pointées*, ou de l'assemblage de *croches*, *croches pointées*, *doubles croches* équivalentes. Cette métrique nous a semblé transcrire au mieux le caractère véritablement mouvant de ce chant. Les temps forts (correspondant à la première des deux *croches* ou à la première des trois *croches*) se déplacent donc. Cependant, nous ne pouvons réellement attribuer le terme *aksak* à la transcription de ce chant, puisque l'alternance des deux conceptions binaire et ternaire n'est pas réitérative⁵⁹³.



⁵⁹³ AROM Simha, 'La transcription', *op. cit.*, p. 264.

Une certaine liberté apparaît dans la première partie de chaque phrase musicale, mais toutes les phrases (délimitées par des liaisons d'expression) se terminent toujours par le même motif :



pour les phrases A et B' (repos sur la tonique)



pour les phrases B (repos sur le IIe degré)

Celui-ci peut être légèrement modifié (ajout d'ornement, changement de durée), mais il reste d'une manière générale très stable.

L'échelle : Ce chant est interprété sur une échelle heptatonique, correspondant à un mode de *Do* sur *Mi* (les altérations sont à la clé). Cependant, le IIIe degré devient mineur à la fin du troisième couplet (dans sa relation avec la tonique), ce qui suggère un jeu mélodique (et donc modal) Majeur/mineur⁵⁹⁴.

La mélodie est diatonique (absence de chromatisme).

L'ambitus : L'ambitus mélodique forme un intervalle de neuvième qui va de la dominante à la sus-dominante. L'intervalle mélodique le plus grand est une quinte, toujours utilisée dans sa forme descendante.

Nous repérons principalement de petits intervalles tels que les secondes et les tierces. Les quarts sont souvent utilisées comme des levées, pour impulser les départs.

⁵⁹⁴ Nous retrouvons ce *Sol bécarré* ou *Sol # bas* dans la dernière phrase (B') du premier couplet. Nous avons surmonté le *Sol* du signe '- '.

Les hauteurs : Dans ce chant, nous remarquons d'une manière générale un IIIe degré qui oscille entre le Majeur et le mineur (comme nous l'avons signalé) et un IVe degré qui pourra être un peu haut. Nous n'avons pas souhaité proposer d'analyse approfondie pour ce chant en ce qui concerne les hauteurs. Nous désirons plutôt nous intéresser aux aspects rythmiques, métriques et de variabilité. Ces observations, fruits de l'analyse auditive, ne sont donc pas signifiées dans la transcription.

Les ornements : L'informateur interprète ce chant de façon syllabique. Seules quelques notes de passage sont à signaler.

La variabilité : Nous observons de nombreuses différences entre les cinq couplets : durée des notes (dans leur rapport entre elles), changements de hauteur, ajout d'ornementation. Dans ce cadre, il serait intéressant de trouver le *modèle* défini par Simha Arom⁵⁹⁵ afin de dégager les hauteurs les plus importantes de l'échelle (et de la mélodie), ce que nous ferons lors de l'analyse du chant n° 11.

⁵⁹⁵ AROM Simha, 'La transcription', *op. cit.*, p. 262.

III. 1. 2. 5. Chant 8 : ‘Goizian goizik’

Goizian goizik est une chanson d’amour (Transcription musicale (corpus sonore) 8)⁵⁹⁶.

Transcription 8

Couplet 1

Lent, dans le style d'une cadence... *Passage* *Un demi-ton au-dessus...* **A**

Goi - zi - an goi - zik jei - ki nin - du - zun, es - pu - sa nin - tzan goi - ze - an; ba-(a)ie - ta e - re

Un demi-ton au-dessus...

Couplet 2

Za - (az) - pi ur - tez a - txi - ki di - zut, gi - (i) - zon hi - la gan - be - ran e - gun - naz ku - txa

Couplet 3

Za - (az) - pi ur - tez a - txi - ki di - zut, gi - (i) - zon hi - la gan - be - ran, e - gu - naz ku - txa

C 1

ze - taz bez - ti - tu e - ki - a jei - ki ze - ne - an. E - txe - kan - de - re za - bal nin - du - zun e - gu - er - di - ren

C 2

ba - ten bar - ne - an gau - az be - su - en ar - te - an. I - kus - te - rat joai - ten...

Passage *Un demi-ton au-dessus...*

C 3

ba - ten bar - ne - an gau - az be - su - en ar - te - an. Zi - troin - u - rez i - kus - ten ni - zun as - ti - an e - gun

C 1

Libre **A**

joi - te - an, bai e - ta e - re a - lar - gun - tsa gaz - te e - ki - a e - tzan ze - ne - an.

C 2

Libre

C 3

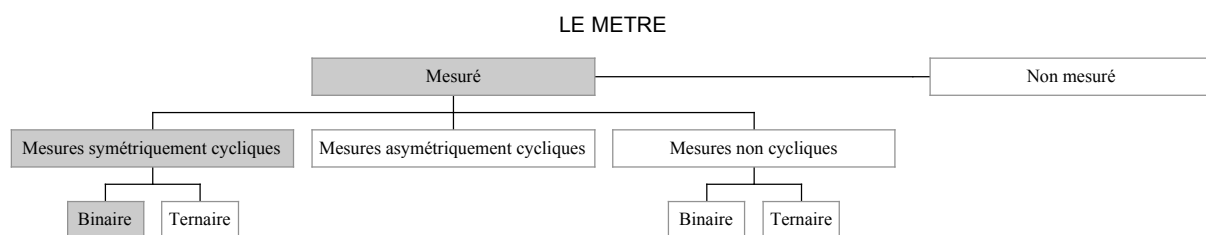
ba - te - an, as - ti - an e - gun ba - te - an e - ta o - (or) - tzi - ra - le goi - ze - an.

Transcription musicale (corpus sonore) 8 : *Goizian goizik*, interprété par Sauveur Haramboure (9 septembre 1947 - Saint Jean Pied de Port). Collecteur : Claudie Marcel-Dubois.

⁵⁹⁶ Paroles et traductions sont disponibles dans les annexes (ANNEXE D : Paroles et traductions des chants choisis pour le corpus sonore).

La forme musicale : Il s'agit d'un chant strophique (deux couplets sont interprétés par l'informateur, le deuxième étant repris à deux reprises car l'informateur se trompe au début de la partie B), dont la forme musicale pour chaque strophe est très claire : AABA.

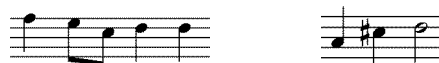
Le mètre : Nous entendons ce chant dans un *tempo* (pulsation) relativement régulier ($\text{J.} \approx 58-76$).



L'informateur débute lentement et accélère peu à peu (contexte mouvant). Dans ce cadre, nous avons conservé les chiffres indicateurs (C) et les barres de mesure. Pourtant, trois types de ralentis sont à signaler : l'interprète commence le chant de manière très libre, telle une cadence ; des points d'orgue suivis d'un silence ponctuent certaines fins de phrase ; la fin de la partie B est très fluctuante du point de vue métrique et rythmique.

Le rythme : Les rythmes restent donc souvent approximatifs, en lien avec un contexte métrique mouvant.

La cellule rythmique la plus présente est *noire / deux croches / noire / noire*. Chaque fin de partie se termine par *noire / noire / blanche*, ce qui donne dans l'ensemble un côté très répétitif et calme.



L'échelle : Ce chant est interprété sur une échelle à six degrés que l'on peut assimiler à un mode de *Ré* sur *Ré*, dont la tierce est mineure, le VI^e degré absent et le VII^e degré mobile. Remarquons cependant, en terme de hauteur absolue, un contexte très fluctuant, précisé par des crochets : l'informateur interprète le chant tantôt sur une tonique *Ré*, tantôt *Ré* #, avec des zones de passage entre ces deux hauteurs.

La mélodie est diatonique (absence de chromatisme).

L'ambitus : L'ambitus mélodique forme un intervalle d'octave qui va de la dominante à la dominante, caractéristique d'un mode plagal. L'intervalle mélodique le plus grand est une quinte descendante, qui descend de la dominante à la tonique, atténuée grâce à un port de voix.



Nous repérons principalement des intervalles de secondes et de tierces.

Les hauteurs : Le VII^e degré apparaît mobile, en ce qu'il peut être à un ton, à un demi-ton, ou dans une hauteur comprise entre le ton et le demi-ton de la tonique.

La qualité de l'enregistrement et le peu de variabilité mélodique et rythmique entre les couplets nous permettent de proposer une analyse acoustique en complément des considérations issues de l'écoute. Nous avons donc choisi de comparer du point de vue de la hauteur trois extraits. Il s'agit de la deuxième partie de chaque partie A du premier couplet. Elle est répétée trois fois quasiment à l'identique.

Le graphique 1 (Figure 6) met en abîme les trois extraits encadrés ci-dessous (Figure 5).

Extrait 1

Lent, dans le style d'une cadence... *Passage* *Un demi-ton au-dessus...*

Couplet 1
 A *Un demi-ton au-dessus...* *Un demi-ton au-dessus...* B
 Goi - zi - an goi - zik jei - ki nin - du - zun, es - pu - sa nin - tzan goi - ze - an, ba-(a)ie - ta e - re

Couplet 2
 Za - (az) - pi ur - tez a - txi - ki di - zut, gi - (i) - zon hi - la gan - be - ran e - gun - naz ku - txa

Couplet 3
 Za - (az) - pi ur - tez a - txi - ki di - zut, gi - (i) - zon hi - la gan - be - ran, e - gu - naz ku - txa

Extrait 2

C 1
 ze - taz bez - ti - tu e - ki - a jei - ki ze - ne - an. E - txe - kan - de - re za - bal nin - du - zun e - gu - er - di - ren

C 2
 ba - ten bar - ne - an gau - az be - su - en ar - te - an. I - kus - te - rat joai - ten...

C 3
 ba - ten bar - ne - an gau - az be - su - en ar - te - an. Zi - troin - u - rez i - kuz - ten ni - zun as - ti - an e - gun

Extrait 3

Libre A *Libre* V

C 1
 joi - te - an, bai e - ta e - re a - lar - gun - tsa gaz - te e - ki - a e - tzan ze - ne - an.

C 2
 - - - - -

C 3
Libre
 ba - te - an, as - ti - an e - gun ba - te - an e - ta o - (or) - tzi - ra - le goi - ze - an.

Figure 5 : Transcription 8 - Extraits choisis pour l'analyse acoustique

Semitones analysis

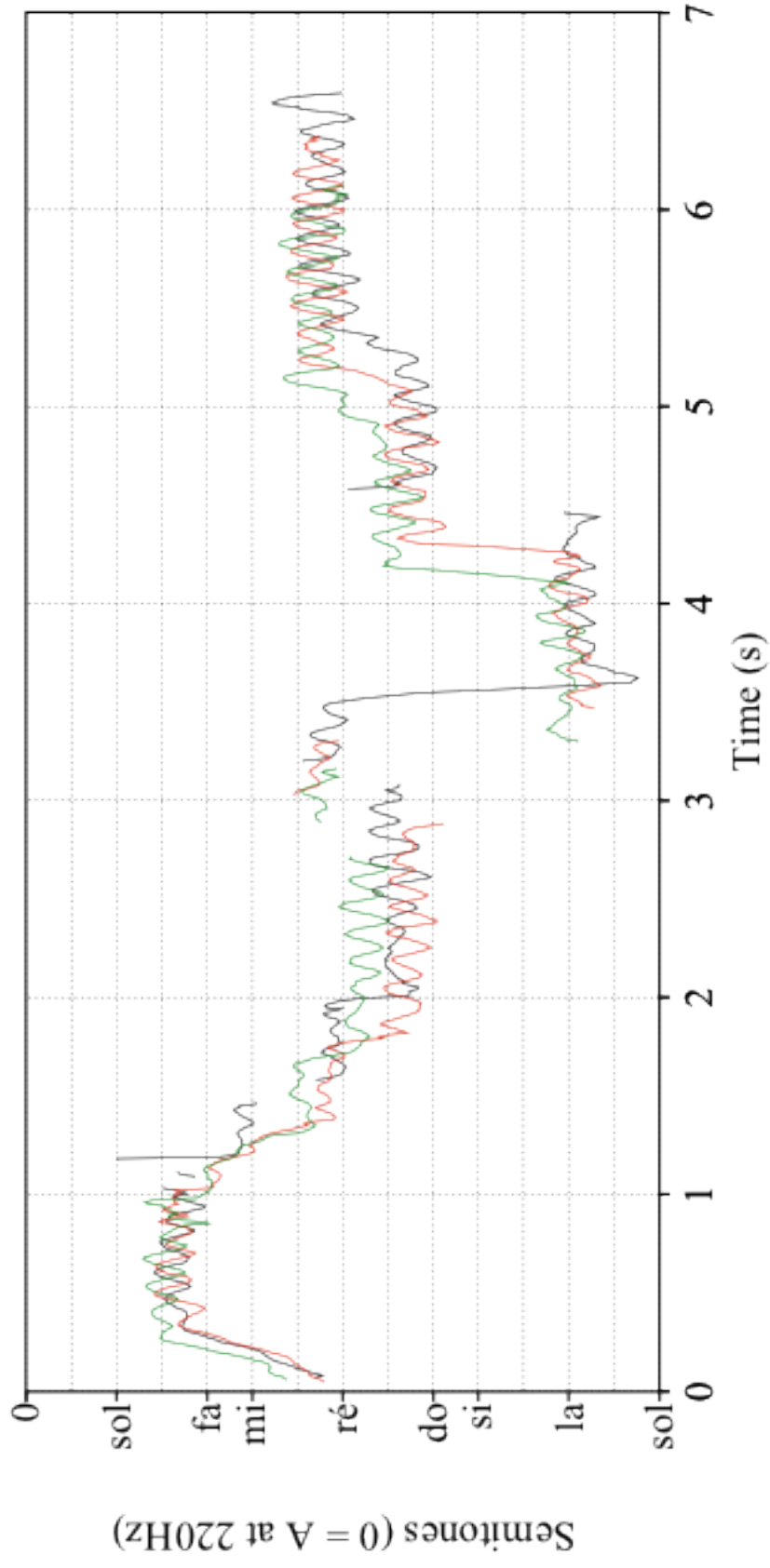


Figure 6 : Graphique 1 - Analyse des hauteurs (en demi-tons) pour le s8-extrait1, s8-extrait2 et le s8-extrait3

La superposition de ces courbes nous permet d'affirmer⁵⁹⁷ :

- Du point de vue rythmique, l'interprète est très stable, les courbes se superposant aisément.
- *A priori*, notre oreille entend la hauteur du bas du vibrato, si nous nous référons à la première note de la cellule mélodique (qui serait *Fa #*).
- Certaines hauteurs paraissent stables (degrés I et III) et d'autres ont un *champ de liberté*⁵⁹⁸ beaucoup plus large : c'est le cas du VIIe degré qui, notamment entre les secondes 2 et 3, marque un écart d'un demi-ton entre les extraits 2 et 3. Le deuxième *Do* paraît un peu plus stable que le premier, mais il garde une certaine mobilité. Le *La* (Ve degré) paraît a priori un peu *bas*, élément que nous n'avions repéré que pour le troisième extrait.

L'analyse acoustique nous aide donc ici à confirmer notre hypothèse de degrés stables et de degrés mobiles (VIIe degré ici) .

Les ornements : L'informateur interprète ce chant de façon syllabique. Cependant, nous repérons des ports de voix et ornements (appoggiatures, broderies, notes de passage). Nous en avons noté certains, mais nous ne prétendons pas à l'exhaustivité, notre objectif étant de sentir par l'écriture quels sont les éléments récurrents.

La variabilité : Ne sont à signaler que de légères modifications du point de vue de l'ornementation et de la hauteur, avec notamment un VIIe degré mobile, dont nous venons de parler. Le rythme reste très stable.

⁵⁹⁷ Chaque courbe séparée est mise à la disposition du lecteur dans les annexes (Annexe C3 : Courbes séparées de l'analyse du pitch des chants 8 et 14).

⁵⁹⁸ Nous reprenons ici les termes employés par Emile Leipp dans le cadre de l'analyse des hauteurs de la flûte notamment : « Les flûtes ne sont pas des instruments à sons fixes. Selon qu'on souffle fort ou non, selon la façon dont on oriente le jet et dont on recouvre plus ou moins partiellement le trou de l'embouchure, le son est plus ou moins haut pour un même trou. Le champ de liberté indique les fluctuations de hauteur que le musicien peut réaliser ainsi pour chaque note. » LEIPP Emile, *Acoustique et musique*, Paris, Masson, 1971, p. 235.

III. 1. 2. 6. Chant 9 : ‘Gure etxen badira bi etxeko andere’

Gure etxen badira est une chanson satirique (Transcription musicale (corpus sonore) 9)⁵⁹⁹.

Transcription 9

The transcription consists of eight couplets, each with a musical staff and lyrics. The lyrics are in Basque, with French annotations above and below the staves. The annotations include: 'Un demi-ton au-dessous' (twice), 'Encore un peu bas', 'S'installe progressivement dans la tonalité', and 'Plus haut'. The couplets are numbered 1 through 8.

Couplet 1
 Gu - re e - txen ba - di a bi e - txe - k'an - de re Ba - ta za - har - xe - ia go, bes - ti - a/al - diz gaz - te

Couplet 2
 E - txe - k'an - dere gaz - ti a le - hen min - tza - ti a; "e - gūn goi - xti - ar zi - nen a - ma - tto mai - ti a,

Couplet 3
 Hik dū - na be - har ar - ren ju - ran mer - kha - za - le? O - ren ba - kho - txa ga be hi or - di hi - za - te,

Couplet 4
 E - ne i - de - ia ez - tūn hi - ri - a ū dū - ri, E - hū - li - a di - na - gū bil - be gal - tho be - thi,

Couplet 5
 Per - tsu - na bat de - ni - an lo - tzen mūr - kūi - la - ri, Phūn - tū he - tan dau - de - tzi ga - thi - ak se - gre - ki,

Couplet 6
 Na - hi di - o - nat er - ran hi - re sen - har - ra - ri, Ho - be - ki er - rai - te ra e - ne se - mi - a ri,

Couplet 7
 Ai - tak se - mi - a ri; lo ha - go - a be - thi? Ez - tū - tū - ka en - tzi ten pe - ko he - rots ho - rik?

Couplet 8
 Ai - ta se - me ho - rik jau - zten di'a o - he - ti, E - txe - k'an - dere gaz - ti - a kan - po - rat bor - tha - ti,

⁵⁹⁹ Paroles et traductions sont disponibles dans les annexes (ANNEXE D : Paroles et traductions des chants choisis pour le corpus sonore).

B

C 1 I - ga - ran mer - kha - goi - zan gai - xki jin di ra - de

C 2 Ez - tü zü bü - rü tü ren i - de - ia har - ti - a

C 3 Bü - ri a na - ha - si rik, - za - ri - a gal dü rik,

C 4 E - hü li a di - na gü bil - be gal tho be thi,

C 5 Be - na zü lo - thü zi - ra ur - de az - pi - a ri,

C 6 I - ga - ran mer - kha goi - zan, zer dei - kui - na jau - ki

C 7 Lo - rik e - tzi - ta - dak ji - ten be - har dia - gü jei - ki,

C 8 Za - har mi - se - ra - bli - a, thol - do ha - go be - thi.

A

C 1 Bi - ak na - hi bei - tzi ren ju - ran mer - kha - za - le.

C 2 E - güñ se - güñ be - har zü gal - dü mer - kha - ti - a.

C 3 Gi - za - tzar zun - bai - te - ki pi - laz gain - ka - tü - rik.

C 4 Har - ta - ko jei - ki nün e - ta lo - thü mür - küi - la - ri.

C 5 Ga - thü gai - xo - ek na - ie i - ra - tzar - re - ra - zi.

C 6 Oi - lo bat jan dü - na - la jaun er - re - jen ta - re - ki.

C 7 E - ne o - do - la do - ak tza - pas - taz a - ho - tik.

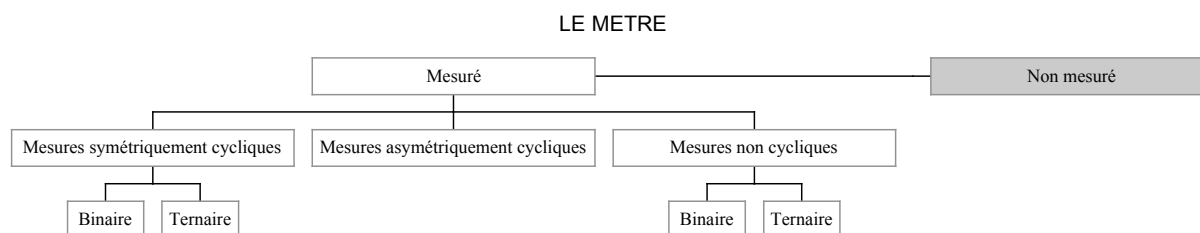
C 8 Ha - rek bi - en par - ti - ak ü - khen tü e - der - ki.

Transcription musicale (corpus sonore) 9 : *Gure etxen badira bi etxeko andere*, interprété par Arnaud Laxague (13 septembre 1947 - Soule⁶⁰⁰). Collecteur : Claudie Marcel-Dubois.

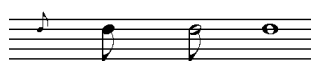
⁶⁰⁰ Province la plus à l'Est du Pays Basque français.

La forme musicale : Il s'agit d'un chant strophique (huit couplets sont proposés), dont la forme musicale pour chaque strophe est AABA.

Le mètre : Ce chant est non mesuré⁶⁰¹.



Le rythme : Nous n'avons pas souhaité analyser le rythme d'une manière détaillée, celui-ci étant directement en lien avec la déclamation libre du texte par l'informateur. Par conséquent, une échelle de *durées*⁶⁰² propose quatre valeurs approximatives de la plus brève à la plus longue (de gauche à droite)⁶⁰³.



Nous devons surtout remarquer l'allongement de la durée de certaines syllabes par rapport à d'autres qui semblent plus déclamées. Enfin, chaque fin de phrase se termine par une ronde, que nous utilisons en tant que valeur longue. Elle équivaldrait au point d'orgue utilisé dans les autres transcriptions.

⁶⁰¹ Il n'est pas possible pour nous de battre une pulsation en continu. Bien entendu, des temps forts et faibles se distinguent, mais de manière irrégulière.

⁶⁰² AROM Simha, 'La transcription', *op. cit.*, p. 268.

⁶⁰³ Celle-ci nous a été conseillée par François Rossé, compositeur de musique contemporaine. Entretien du 11 mai 2012.

L'échelle : Nous avons choisi d'écrire ce chant sur une échelle à six degrés dont la tonique est *Si* (considérons que les deux premiers couplets sont plus fluctuants en terme de hauteur absolue). En l'absence du VI^e degré, nous pouvons analyser cette échelle comme un mode de *Ré* ou un mode de *La*. Cependant, le III^e degré devient parfois Majeur (dans son rapport à la tonique), ce qui pourrait suggérer un emprunt au mode de *Sol* dans la partie B. Nous pensons qu'il s'agit sûrement d'un jeu mélodique (et donc modal) Majeur/mineur grâce au III^e degré de l'échelle, comme nous l'avons déjà observé dans d'autres chants (transcriptions 2 – 5 – 7). Enfin, il semble que la tonique monte d'un demi-ton à la fin du quatrième couplet. Nous considérons ce changement de hauteur comme une ornementation que s'autorise le chanteur, très inventif d'une manière générale.

Nous avons choisi de ne pas mettre les altérations à la clé pour éviter tout apparemment à un contexte tonal.

Cette mélodie est diatonique. Pourtant, les secondes étant les intervalles les plus utilisés, de nombreuses broderies au demi-ton (par exemple avec la sensible) pourraient donner une impression de chromatisme à certains moments.



L'ambitus : L'ambitus mélodique forme un intervalle de septième qui va de la dominante à la sous-dominante. L'intervalle mélodique le plus grand est une quinte descendante, qui marque le passage de la partie B au retour de la partie A.



Nous repérons principalement de petits intervalles de secondes dans ce chant.

Les hauteurs : D'une manière générale, nous repérons à l'écoute des IIIe et VIIe degrés mobiles et des IVe degrés hauts. La qualité de l'enregistrement ne nous a pas permis de réaliser une étude acoustique convaincante. Nous ne nous fions donc qu'à notre écoute. Des signes + (haut) et – (bas) ont été ajoutés à certains endroits pour signaler les hauteurs que nous percevons plus hautes ou basses que celles écrites sur la portée.



Cependant, ces signes n'ont pas été généralisés à l'ensemble de la transcription pour deux raisons : d'une part, d'une écoute à l'autre, les difficultés liées à la perception nous incitent à modifier régulièrement nos suggestions ; d'autre part, nous pouvons simplement conclure que certains degrés nous apparaissent stables (I – V) et d'autres plus ambigus (III – IV – VII). C'est pourquoi nous avons choisi de signifier par des pointillés les hauteurs qui nous ont semblé mobiles d'une manière récurrente pour chaque couplet (comparaison verticale), ce qui est le cas pour certains IIIe et VIIe degrés (Transcription musicale (corpus sonore) 9).

Les ornements : L'informateur interprète ce chant de façon syllabique. Nous n'avons pas souhaité transcrire les ports de voix ou ornements – légères dans cette interprétation – afin de ne pas gêner la visibilité, étant donné que ces paramètres ne nous intéressaient pas particulièrement dans le cadre de l'étude de ce chant. Signalons simplement quelques broderies supérieures rapides et appoggiatures par le ton en-dessous.

La variabilité : Sont à signaler des changements de durée et de hauteur, particulièrement observables dans les passages suivants :

- Phrase A : couplets 7 et 8,
- Phrase B : couplet 7,
- Retour de la phrase A : Couplets 4 et 6.

L'interprète fait preuve d'inventivité.

III. 1. 3. Conclusion partielle

Nous remarquons que le corpus sonore choisi pour cette borne historique permet de confirmer la présence de la forme tripartite – avec deux structures repérées : AABA et ABB'BB' – dont Rodney Gallop affirmait la récurrence.

En ce qui concerne le rythme et le mètre, nous repérons deux types de chants très libres et fluctuants (un non mesuré, un qui alterne conceptions binaire et ternaire), qui pourraient rappeler les propos de Jean Ithurriague sur le sujet. A leurs côtés, nous avons également l'exemple d'un chant qui entre tout à fait dans une carrure métrique régulière, ce qui n'empêche pas quelques libertés rythmiques et métriques de la part de l'interprète (chant 8).

Notre corpus tend également à vérifier les propos de Jean Ithurriague du point de vue de l'ambitus (le plus grand observable étant une neuvième) et des intervalles mélodiques (le plus grand étant la quinte dans les trois exemples proposés) utilisés.

En revanche, nous continuons d'affirmer l'absence de « quarts de tons » dans le chant basque. La quantité d'archives sonores à partir de 1947 nous a cependant permis de choisir un corpus qui répondait à nos attentes en ce qui concerne la présence de hauteurs mobiles. Dans ce cadre, rappelons d'une part la volonté de privilégier, au milieu d'un répertoire de chants répondant parfois au tempérament égal, des exemples d'interprétations où les hauteurs s'en dégagent. D'autre part, et suite à nos analyses, nous pouvons affirmer la récurrence de degrés mobiles (IIIe et VIIe) et de degrés *hauts* (IVe), sans pour autant suggérer leur présence systématique.

L'analyse de l'échelle révèle un mode de *Do* avec un jeu mélodique Majeur/mineur sur le IIIe degré, élément observable dans de nombreux autres chants du corpus, et deux chants évoluant sur six degrés (le VIe degré étant absent). Jean Ithurriague affirmait de son côté l'omniprésence du mode mineur. Or, les trois chants choisis pour cette étude en 1947 évoluent sur une échelle où le IIIe degré est mobile, oscillant entre le Majeur et le mineur. Nous ne pouvons donc pas confirmer les observations de l'auteur sur ce point.

Par conséquent, nous remarquons une certaine homogénéité des caractéristiques observées dans notre corpus, que ce soit du point de vue formel, intervallique, métrique ou modal, avec

des configurations variées que nous avons décrites. Nous confirmons également la présence de hauteurs mobiles, élément qui nous intéresse particulièrement dans cette étude.

Afin de conclure les analyses proposées sur cette borne historique, à titre de comparaison et pour renforcer notre propos, nous pouvons faire l'inventaire des caractéristiques musicales attribuées par Claudie Marcel-Dubois à la musique basque suite à ses enquêtes réalisées au Pays Basque français en 1947, sous la direction du Musée des Arts et Traditions Populaires de Paris.

Selon l'auteur, la forme ABA serait la plus fréquente⁶⁰⁴, comme le précisait Rodney Gallop.

Le type original *euskarien*⁶⁰⁵ – « type parfois étrange aux yeux de musiciens enracinés dans des tonalités fixes ou des barres de mesure » – présenterait ensuite deux phénomènes essentiels : la modulation et le rythme.

En ce qui concerne la modulation, le passage du mineur au Majeur – ou du Majeur au mineur – serait typique, instabilité *tonale* qui contribuerait au caractère particulier de certains chants. Ces « intervalles émis avec indécision » créeraient selon elle « ce que nous prenons pour des tonalités mobiles⁶⁰⁶ [...] ». Les intervalles mélodiques seraient plutôt courts⁶⁰⁷ et l'ambitus ne dépasserait que très rarement l'octave⁶⁰⁸.

En ce qui concerne le rythme, Claudie Marcel-Dubois distinguerait deux catégories. La première répondrait à un besoin inné très développé et entretenu, notamment, par la danse (« rythme bien équilibré, alerte mais facile »). L'autre catégorie – dont l'emblème serait le *zortziko*⁶⁰⁹ – serait difficile à définir en raison d'une déformation d'interprétation, d'un certain besoin de bousculer, et d'une reprise du souffle immesurable dans les silences.

⁶⁰⁴ MARCEL-DUBOIS Claudie, 'La musique au Pays Basque Français avec audition de disques enregistrés en 1947', in *VIIème Congrès d'Etudes Basques (7. 1948. Biarritz)*, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 2003, p. 25.

⁶⁰⁵ *Euskarien* : Mot utilisé par Claudie Marcel-Dubois qui signifie « basque ».

⁶⁰⁶ MARCEL-DUBOIS Claudie, 'La musique au Pays Basque Français...', *op. cit.*, p. 24.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁰⁸ MARCEL-DUBOIS Claudie, 'Musiques de Haute-Loire et du Pays basque. Conférence du 23 juin 1948', in PERRE Didier (dir.) ; LE GONIDEC Marie-Barbara (avec la coll. de), *Titre non défini*, Paris, CTHS-AMTA, p. 2. [A paraître à l'automne 2012]

⁶⁰⁹ Cf. II. 2. 1. 6. 2 Le rythme.

« Il ne semble pas tant s'agir de mesures que de phrases généralement longues, accentuées irrégulièrement. La périodicité de ces accents est difficile à définir, aussi remarquons plutôt ici l'accentuation que le principe rythmique et cette sorte d'instabilité, marque de liberté et, d'indépendance, qui rend si difficile la capture du rythme basque entre les grilles du papier à musique⁶¹⁰ ».

En somme, il y aurait plutôt accentuation que rythme, irrégularité que principe ; « on pourrait parler d'instabilité rythmique comme d'instabilité tonale⁶¹¹ ».

Pour terminer, Claudie Marcel-Dubois repérerait une ornementation inconsciente de la part des chanteurs⁶¹², même si le chant basque serait d'une manière générale essentiellement syllabique⁶¹³.

Ainsi, Claudie Marcel-Dubois, grâce à différentes missions effectuées dans plusieurs régions de France, décrit les caractéristiques musicologiques du chant basque. Les instabilités mélodiques et rythmiques abordées rejoignent alors tout à fait les considérations des musicologues dont les écrits ont été analysés jusqu'ici (chapitres II et III). Nous souhaitons en particulier retenir deux éléments : l'instabilité *modale* Majeur/mineur très présente dans l'analyse de notre corpus sonore, et la récurrence de l'ornementation malgré un contexte mélodique essentiellement syllabique (dont nous allons plus longuement parler dans le chapitre III. 3 1983 – 1990 : Etat des lieux des recherches musicologiques sur le chant basque).

⁶¹⁰ MARCEL-DUBOIS Claudie, 'La musique au Pays Basque Français...', *op. cit.*, p. 24.

⁶¹¹ MARCEL-DUBOIS Claudie, 'Musiques de Haute-Loire...', *op. cit.*, p. 8.

⁶¹² MARCEL-DUBOIS Claudie, 'La musique au Pays Basque Français...', *op. cit.*, p. 23.

⁶¹³ MARCEL-DUBOIS Claudie, 'Musiques de Haute-Loire...', *op. cit.*, p. 7.

III. 2. 1960 – 1970 : Naissance de la « Nouvelle Chanson basque », ses conséquences sur le chant traditionnel

III. 2. 1. L'œuvre de Pierre Navarre (1910-1984)

III. 2. 1. 1. Contexte historique de l'ouvrage

Selon Jean-Noël Etcheverry – responsable actuel de la partie Pays Basque nord de la fondation Manu Robles-Arangiz⁶¹⁴ –, à la fin des années 1950, « la chappe de plomb Franquiste écrase le Pays Basque Sud tandis qu'au Nord, les Basques souffrent d'une des pires formes d'aliénation, celle de la honte d'être soi⁶¹⁵ ». Il semble que la réussite et le progrès soient associés à la France et à la langue française :

« C'est comme si la langue et l'identité basques étaient des témoignages d'une arriération incompatible avec la modernité qui transforme en profondeur et à une vitesse jamais égalée la société de cette époque. [...] en nous francisant [cet Etat jacobin] nous offre cette "chance" d'accéder nous aussi à cet avenir autrement enchanteur que la pauvreté et la dureté de la vie dont les générations précédentes ont tellement souffert⁶¹⁶ ».

Pourtant, à contre-courant, le mouvement *abertzale*⁶¹⁷ *Enbata*⁶¹⁸, relayé par le journal du même nom, se crée autour de Michel Burucoa (médecin), Michel Labéguerie (homme politique, auteur-interprète de la Nouvelle Chanson Basque), Piarres Larzabal (auteur de pièces de théâtre basque), Ximun Haran (*pilotari*⁶¹⁹, collecteur de chants basques), Jakes Abeberry (homme politique), Michel Eppherre (danseur, collecteur) et Jean-Louis Davant

⁶¹⁴ La fondation culturelle Institut Manu Robles-Arangiz est créée en 1991 par ELA (*Eusko Langileen Alkartasuna* ou *Solidarité des Ouvriers Basques*). Les principaux objectifs de la fondation sont de développer, approfondir et propager les valeurs du mouvement syndical basque. URL : <http://www.mrafundazioa.org/fr>, consulté le 20 avril 2012.

⁶¹⁵ ETCHEVERRY Jean-Noël (Txetx), 'Retour aux sources... regard vers l'avenir!', *Alda*, publié dans *Enbata* n°2018 du 28 février 2008, Bayonne, Manu Robles-Arangiz Institutua, 2008, p. 5.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

⁶¹⁷ *Abertzale* : nationaliste, patriote. Le terme *abertzale* provient de la fusion du terme *aberri* (patrie) et du suffixe *-(t)zale* (celui qui aime...), néologisme dont la création serait attribuée à Sabino Arana Goiri (1865-1903), fondateur du Parti Nationaliste Basque.

⁶¹⁸ Signalons en parallèle la naissance du courant politique *Ekin*, apparu au Pays Basque espagnol en 1952, qui donne naissance en 1959 à l'organisation nationaliste *E.T.A.* ETCHEVERRY-AINCHART Peio et LARRABURU Colette, *Euskal rock'n roll. Histoire du rock basque*, Biarritz, Atlantica, 2001, p. 35.

⁶¹⁹ *Pilotari* : Joueur de pelote basque.

(écrivain, auteur de pastorales, académicien de langue basque)⁶²⁰. Le 15 avril 1963, ils seraient quelques centaines à célébrer pour la première fois en *Iparralde* [Pays Basque français] l'*Aberri Eguna* – Journée de la Patrie – et à proclamer, par la Charte d'Itxassou – acte fondateur du nationalisme basque en France – le droit à la souveraineté du *peuple* basque rassemblé. Un Basque du Nord, Ximun Haran, et un Basque du Sud, qui est également un des fondateurs d'ETA, Julen de Madariaga, plantent un chêne, issu de l'arbre de Gernika (qui est le symbole de la patrie basque)⁶²¹.

Dans le domaine culturel, les années 1960 apparaissent comme la décennie du changement⁶²² : une mini-révolution aurait lieu, à l'image des idéaux germant autour de *mai 68*⁶²³. Pour lutter contre la disparition progressive de la *culture* basque, « une jeunesse moins expérimentée, mais plus vigoureuse » s'associe aux plus anciens pour prendre en charge de nouvelles actions. Du point de vue linguistique, et à contre-courant également, on assiste à un « réveil des consciences » qui passe par la création de nouvelles *ikastolas*⁶²⁴, la réflexion autour d'une langue unifiée (l'*euskara batua* ou *basque unifié* ou *langue littéraire commune*⁶²⁵) et même la traduction de la liturgie en basque⁶²⁶. Les activités artistiques en langue basque, relayées par les radios et les disques, prennent à cette période « un essor inattendu⁶²⁷ ». Partout en Occident, un bouillonnement socioculturel apporte de nouvelles

⁶²⁰ ETCHEVERRY Jean-Noël (Txetx), *op. cit.*, p. 5.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 5.

⁶²² ETCHEVERRY-AINCHART Peio et LARRABURU Colette, *op. cit.*, p. 23.

⁶²³ Entretien avec Peio Etcheverry (enseignant d'Histoire), le 27 février 2012.

⁶²⁴ *Ikastola* : Ecole associative proposant une éducation immersive en langue basque. La première *ikastola* au Pays Basque français est créée en 1969. A titre de comparaison, la première *ikastola* de Navarre date de 1933. D'autres sont encore plus anciennes. INTXAUSTI Joseba, *op. cit.*, pp. 149 et 168.

⁶²⁵ L'objectif est de mettre au point une langue commune « qui puisse être facilement comprise par tous les Basques » et qui soit « adoptée par le maximum de locuteurs », tout ceci afin d'avoir notamment un usage plus moderne de la langue et de faciliter son utilisation à l'écrit. Les réflexions autour de la mise en place de cette langue aboutiront à un avant-projet présenté en 1964 à Bayonne par un groupe d'écrivains des deux côtés des Pyrénées et à l'écriture d'une synthèse de normes académiques mises en place en 1968 par l'Académie de la langue basque – *Euskalzaindia*. *Ibid.*, pp. 168 et 184-185.

⁶²⁶ Les plus anciens recueils de cantiques en basque datent du XVII^{ème} siècle. Dès le début du XX^{ème} siècle, les religieux aspiraient à traduire également l'ordinaire de la messe du latin au basque, « pour une participation active des fidèles ». La collecte des cantiques de la tradition basque, orale ou écrite, par le Père Lerchundi à la fin des années 30, marquerait « la pierre d'angle d'un plus large investissement de la langue locale dans l'église », qui se concrétisera grâce au Concile Vatican II en 1962. CASTERET Jean-Jacques et HEINIGER Patricia, 'Le chant basque à l'église - Nature du couplet, culture du refrain', in LABORDE Denis (dir.), *Kantuketan, l'univers du chant basque*, Saint-Sébastien, Elkar, 2002, pp. 180-181.

⁶²⁷ INTXAUSTI Joseba (Hélène Handalian - Jean Michel Robert), *Euskara, la langue des Basques*, Donostia, Elkar, 1992, p. 169.

manières de vivre, de penser, et de nouvelles musiques⁶²⁸. C'est dans ce contexte que les *bertsulari*⁶²⁹ chantent de nouveau sur les places « pour le plus grand plaisir des foules⁶³⁰ » et que la Nouvelle Chanson basque voit le jour.

Joseba Intxausti, auteur de l'ouvrage *Euskara, la langue des Basques*, situerait la naissance de la Nouvelle Chanson basque en 1961, avec la sortie du disque de Michel Labéguerie⁶³¹.

« Ce qui était en train de se produire à l'époque, dans des pays aux sentiments nationaux identiques aux nôtres, allait bientôt servir de modèle à nos auteurs interprètes. A cet égard, ce qu'on appelle la *Nova Canço Catalana*⁶³² eut une influence toute particulière, en raison de sa proximité⁶³³. »

Les témoignages des auteurs et chanteurs Eñaut Etxamendi et Eñaut Larralde (film *Bat, Bi*, de Jean-Pierre Grasset, 1998) ou de Manex Pagola convergent : comme nous venons de le préciser dans un contexte plus général, chanter en basque des thèmes ruraux à une époque de modernisation accélérée ne présenterait plus d'intérêt dans les années 1950. Le décalage important entre l'*archaïsme* de la chanson basque et les nouveaux modèles venant de France, d'Angleterre et des Etats-Unis, inciterait à un renouvellement de la pratique. Cela passerait par la traduction de chansons étrangères et la création d'un répertoire moderne, l'édition de disques permettant également le passage sur les ondes radiophoniques⁶³⁴.

En ce qui concerne le texte, les thématiques de la Nouvelle Chanson basque délaissent un certain pastoralisme afin d'intégrer un message le plus souvent social ou nationaliste :

⁶²⁸ ETCHEVERRY-AINCHART Peio et LARRABURU Colette, *Euskal rock'n roll. Histoire du rock basque*, Biarritz, Atlantica, 2001, p. 23.

⁶²⁹ *Bertsulari* : auteur de l'improvisation chantée et versifiée en langue basque.

⁶³⁰ INTXAUSTI Joseba, *op. cit.*, p. 169.

⁶³¹ Avec dix ans d'avance, Nemesio Etxaniz (1899-1982) « tenta, par ses compositions, d'offrir à la langue basque un support nouveau et différent qui, de fait, ne prit forme qu'au cours des années suivantes ». *Ibid.*, p. 194.

⁶³² Pour ce sujet, nous renvoyons directement à l'ouvrage suivant : ORONOZ ANT XOR DOKI Belen, *Gazteri berria, Kantagintza Berria. Euskal Kantagintza Berriaren ("Ez dok Amairu") eta Nova Canço Catalana-ren ("Els Setze Jutges") arteko azterketa konparatiboa*, Donostia, Erein, 2000, 143 p.

⁶³³ INTXAUSTI Joseba, *op. cit.*, p. 194.

⁶³⁴ ETCHEVERRY-AINCHART Peio et LARRABURU Colette, *op. cit.*, pp. 36-37.

« Ordu arte iparralde huntan etxea zen kantatzen, ama edo baserritar mundua goresten. Labégueriekin kantua mezu hedatzaile dator, abertzale edo sozial mezua [...]»⁶³⁵.

Les revendications basques émergent au cœur de revendications nationales ou internationales. La chanson engagée se développe : « Là commence en effet une autre série d'avatars du chant basque, qui mènent à un rock basque à la fois divers et vivant, constituant l'une des composantes si variées de ce domaine en pleine expansion à l'orée du vingt-et-unième siècle⁶³⁶. »

Du point de vue musical, Mixel Itçaina, auteur d'un ouvrage sur Mixel Labéguerie, semblerait sentir l'influence de la *musique classique* (*musika klasikoa*) et de la *chanson traditionnelle* (*kantu zaharra*) dans la Nouvelle Chanson basque. On y retrouverait une certaine sonorité pyrénéenne⁶³⁷. Ce que nous pouvons observer, c'est avant tout l'usage quasi-systématique de la guitare, et l'influence des musiques françaises, anglaises et américaines, visible d'autant plus que – comme nous l'avons signalé – de nombreuses chansons sont directement adaptées et traduites en basque.

Dans les années 1960-1970, les *kantaldi*⁶³⁸ foisonnent et interpellent. Peio Etcheverry, enseignant d'Histoire, souligne que ses parents étaient stupéfaits lorsqu'ils voyaient au Pays Basque le même type de pratiques que celles entendues à la radio ou aperçues dans les premières télévisions : un chanteur sur une scène accompagné à la guitare⁶³⁹. Les auditoires sont toujours plus nombreux et se créent peu à peu de multiples festivals et concours de musique basque⁶⁴⁰. Pourtant, le fait d'utiliser des instruments de musique et des genres

⁶³⁵ ITZAINA Mixel, *Mixel Labéguerie, kantu berritzaile eta politika gizona*, Donostia, Elkarlanean, 1999, p. 142. « Jusqu'alors en Iparralde [Pays Basque français] on chantait la maison, on glorifiait la mère ou le monde rural. Les chants de Labéguerie véhiculent un message nationaliste et social ». Traduction réalisée par Pantxix Bidart.

⁶³⁶ MOREL BOROTRA Natalie, 'Le chant et l'identification culturelle des Basques (1800-1950), *Lapurdum*, Bayonne, Iker, 2000, pp. 377-378.

⁶³⁷ ITZAINA Mixel, *op. cit.*, p. 142.

⁶³⁸ *Kantaldi* : Concert de chant.

⁶³⁹ Entretien avec Peio Etcheverry (enseignant d'Histoire), le 27 février 2012.

⁶⁴⁰ ARANA MARTIJA José Antonio, 'La musique basque', in *Etre basque*, Toulouse, Privat, 1983, p. 370.

internationaux pour diffuser des idées identitaires provoque quelques polémiques⁶⁴¹. Mixel Itçaina rapporte par exemple les propos de Jean Goyenetché, historien :

« [...] Ordu arte kantu zaharrak baizik ez ziren emaiten... Euskal kantua hori zela gure baitan bai eta kanpotik guri begiratzen zutenean ere sartua zen. Oroit naiz behin Angelun nere izeba baten etxean kausiturik. Han bazen Baionako kaskoin bat. Izebak Labéguerieren dizka berria eman zuen. Eta gure kaskoina koskatu : ‘... Mais vous n’allez pas réussir, cela n’est pas basque !’. Orduan nuen sesitu haustura bat bezala hor. Euskal kantua ere kreatzen eta berritzen ahal zela [...]»⁶⁴².

A partir des années 1960, nombreux sont ceux qui commencent à se poser la question de ce qui est basque et de ce qui ne l’est pas – préoccupation que l’on retrouve encore très présente aujourd’hui⁶⁴³.

Dans ce contexte, l’heure n’est pas tout à fait à la recherche, à la collecte, ou au développement : la culture sert à dire des choses, elle peut même justifier l’existence du *peuple basque*, mais elle n’est ni étudiée, ni valorisée.

D’un autre côté, Natalie Morel Borotra s’interroge sur l’impact, dans les années 1950, de chanteurs de musique légère (opérettes, comédies musicales, films musicaux), en particulier Luis Mariano, dans la diffusion française d’une certaine image du chant, de la musique et du Pays Basque⁶⁴⁴. Ces chanteurs influencent sans doute la manière de chanter des interprètes de cette époque-là.

⁶⁴¹ « C’est honteux d’être présenté comme un produit exotique dans son propre pays ». Traduction de la citation d’Imanol en 1984 proposée par l’auteur du film. GOROSTIDI Juan, *Itsas-oholak bezala*, 2011, 35 min. [Film documentaire, complément de l’ouvrage *Lau Kantari* du même auteur]. Présentation du film à la médiathèque de Biarritz en présence de l’auteur le 26 janvier 2012.

⁶⁴² ITZAINA Mixel, *op. cit.*, p. 142. « Jusqu’alors on ne chantait que les vieilles chansons. Nous étions convaincus que cela était le chant basque, nous en avions la conviction et le regard extérieur nous confortait en cela. Je me souviens d’une fois chez une tante à Anglet. Il y avait là-bas un gascon bayonnais. Notre tante mit le disque de Labéguerie et le gascon vexé : ‘... Mais vous n’allez pas réussir, cela n’est pas basque !’. C’est à ce moment-là que j’ai compris qu’on vivait une cassure. Le chant basque se créait et se renouvelait ». Traduction réalisée par Pantxix Bidart.

⁶⁴³ Lors de notre mémoire de Maîtrise, nous avons réalisé plusieurs entretiens avec des acteurs du chant basque (Beñat Achiary, Pantxix Bidart, Thierry Biscary, Jojo Bordagaray, Christophe Hiriart, Guillaume Hirigoien, Xavier Itçaina, Erramun Martikorena, Michel Oçafrain, Peio Ospital, Manex Pagola). Cette question est apparue régulièrement lors de nos enquêtes.

⁶⁴⁴ MOREL BOROTRA Natalie, ‘Le chant et l’identification culturelle...’, *op. cit.*, p. 375.

De nombreux prêtres ou religieux prennent également part à cette reconquête de la culture basque des années 1960-1970. Pierre Navarre⁶⁴⁵, ou plutôt le Chanoine Narbaitz, religieux impliqué parmi d'autres dans cette défense de la langue et de la culture basques,⁶⁴⁶ publie à Bayonne en 1970 un ouvrage intitulé *Essor ou déclin de la chanson basque ?*. Or, nous avons choisi d'analyser cet essai qui nous apparaît important notamment pour les mutations que l'auteur décrit entre ce qu'il appelle chanson basque et Nouvelle Chanson Basque. Celles-ci seraient visibles du point de vue de la langue, de la fonction du chant, du nombre de voix, et de la formation. Mais commençons d'abord par découvrir qui est l'auteur de cet ouvrage.

III. 2. 1. 2. Eléments biographiques

Essor ou déclin de la chanson basque ? a été écrit par le chanoine Pierre Narbaitz, sous le pseudonyme Pierre Navarre. Celui-ci est né le 25 mars 1910 à Ascarat et est mort le 16 août 1984 à Cambo-les-Bains.

Pierre (Pascal) Narbaitz (Caillava) dit « Arradoy » fait ses études de prêtrise à Belloc (1921-1926), Ustaritz (1926-1928) et Bayonne (1928-1934). Piarres Xarriton, auteur d'une biographie sur Pierre Narbaitz, insiste sur deux rencontres faites durant ces années. Tout d'abord, il signale l'importance de Jean Lohiague (enseignant de musique) dans la vie du chanoine Narbaitz :

« [...] irakasle horri baitio zor, gure ustez, Pierre Narbaitzek bere musikazaletasun apartekoa⁶⁴⁷ ».

Puis il cite Pierre Lafitte, écrivain, co-auteur du chansonnier *Kantuz*⁶⁴⁸ :

« Honek, bizpalau urte hartan, idazkari bezala, bazeraman *Gure Herria* aldizkaria eta, hain zuzen ohartzen gara, 1934ko zenbaki batean agertzen dela Pierre Narbaitzen euskarazko lehen artikulua⁶⁴⁹ ».

⁶⁴⁵ Nous choisirons de garder ici le pseudonyme choisi par l'auteur pour la description de l'ouvrage.

⁶⁴⁶ R. M. de Azkue et le Père Donostia sont également des religieux engagés dans la défense de la langue et de la culture basques.

⁶⁴⁷ XARRITON Piarres, *Pierre Narbaitz (1910-1984)*, Gasteiz, Eusko Jaurilaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, 2001, p. 7. « [...] car il nous semble que Narbaitz doit son talent musical exceptionnel (compétence, ferveur) à ce professeur ». Traduction réalisée par Pantxix Bidart.

⁶⁴⁸ Paru en 1984, il a inspiré un article très intéressant du père Gabriel Lerchundi sur la chanson basque. LERCHUNDI Père Gabriel, 'Simples réflexions sur la chanson populaire basque suggérées par la parution du chansonnier « Kantuz » de MM. Les abbés Lafitte et Etchemendy', *Eusko Jakintza*, Bayonne, 1947, pp. 655-677.

Un an après être ordonné prêtre, il poursuit ses études à Toulouse où il obtient une Licence de Philosophie et une Licence de Lettres (1935-1938). Il est ensuite nommé professeur et directeur diocésain au Grand séminaire de Bayonne (1938-1945), puis vicaire général de Bayonne de 1952 à 1964. Pendant plus de vingt ans passés à l'évêché, Pierre Narbaitz aurait effectué de nombreuses tâches, que Piarres Xarriton tente de lister :

« elizako eskolen ardura, gizon, emazte eta gazte taldeen antolakuntza, elizkizunetako liburu, otoitz, irakurgai, prediku, kantu, soinu, apaindurak, beilak eta biltzarrak, Apezpikute giko astekaria eta Etcheahilabetekeria, edozein areto edo irratitan eman hitzaldiak eta elkarrizketak⁶⁵⁰. »

Le chanoine Narbaitz est considéré comme un homme d'Eglise et un homme de savoir, qui a œuvré notamment en faveur de la langue, de la culture et de l'Histoire du Pays Basque⁶⁵¹.

Parmi ses nombreux articles⁶⁵² et ouvrages publiés, sont à signaler le recueil de chants *Charamela* (1951)⁶⁵³, *Elizako liburua* (1961) – œuvre collective, qui donne une traduction des textes de la messe⁶⁵⁴ –, l'ouvrage qui nous occupe *Essor ou déclin de la Chanson basque ?* (1970), une monographie sur *Maurice Ravel : un orfèvre basque* (1975), *Le Matin basque ou Histoire ancienne du peuple vascon* (1975). L'étude du chant et de la musique semblent occuper une place privilégiée dans l'œuvre publiée du chanoine Narbaitz.

⁶⁴⁹ XARRITON Piarres, *op. cit.*, p. 9. « Celui-ci dirigeait depuis trois ou quatre ans la revue *Gure Herria*, et nous constatons précisément que c'est dans un des numéros de 1934 que Pierre Narbaitz publie son premier article en langue basque ». Traduction réalisée par Pantxix Bidart.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 13. « responsable des écoles chrétiennes, organisation des groupes d'hommes, de femmes et d'enfants, livres de chants, prières, lectures, sermons, chant, musique, décorations, veillées et réunions, hebdomadaire de l'évêché et mensuel *Etchea*, interviews et conférences dans diverses radios et colloques ». Traduction réalisée par Pantxix Bidart.

⁶⁵¹ « Elizgizona eta eukaltzalea izan zen Piarres Arradoi » : « Pierre Arradoi fut un homme d'église et un fervent défenseur de la langue basque ». Traduction réalisée par Pantxix Bidart. Site Internet du Diocèse de Bayonne, Lescar et Oloron, *Pierre Narbaitz kalonjearen omenaldia Azkaraten*. URL : <http://www.diocese-bayonne.org/spip.php?article2192>, consulté le 22 avril 2012.

⁶⁵² Il publie des articles dans différentes revues, notamment dans *Gure Herria*.

⁶⁵³ « arrakasta ederra izan zuena eta geroztik bi edizio bederen izan dituen » : « qui eut un succès remarquable et a depuis lors été réédité à deux reprises ». Traduction réalisée par Pantxix Bidart. XARRITON Piarres, *Pierre Narbaitz (1910-1984)*, Gasteiz, Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, 2001, p. 19.

⁶⁵⁴ Missel complet dont il avait déjà publié une ébauche en 1947. ETCHEHANDY Père Ignace (de l'Abbaye de Belloc), *Le chant dans notre liturgie*, Bayonne, Diocèse de Bayonne, 19 avril 2009, 5 p. [Traduit du basque par le Chanoine Pierre Andiazabal].

III. 2. 1. 3. Les influences

Dans son essai intitulé *Essor ou déclin de la Chanson basque ?*⁶⁵⁵, Pierre Navarre signale que le chant basque aurait été influencé par le chant grégorien, puis par des formes celtiques, nordiques ou françaises⁶⁵⁶ – ce qui renvoie directement aux considérations de Charles Bordes⁶⁵⁷ et de Francisco Gascue notamment. L’auteur souligne la réciprocité de ce type d’échanges en insistant sur l’intérêt d’éviter tout excès dans un sens comme dans l’autre : « Si les marins basques ont, durant des siècles, beaucoup fréquenté les marins bretons et gallois, de quel droit décider qu’ils ont toujours reçu et jamais donné ?⁶⁵⁸ ». Pierre Navarre postule enfin que ces influences extérieures n’affecteraient nullement l’« originalité foncière »⁶⁵⁹ de la musique *populaire* basque. Or, toutes ces dernières préoccupations se retrouvent notamment dans les conférences de R. M. de Azkue. En l’absence d’analyse justifiant ces propos, nous sommes en droit de penser que les écrits du début du siècle ont inspiré Pierre Navarre dans l’écriture de son ouvrage. Nous avons déjà discuté ces théories. Rappelons simplement la difficulté de distinguer influences et éléments propres : ce type de démarche nous apparaît donc arbitraire.

De plus, selon Pierre Navarre, les Basques auraient composé non seulement des mélodies « absolument primitives du type *Buba ninano* ou bien *Arri arri mandoko*, *Bihar irunerako* », mais également d’autres « beaucoup plus ‘complexes’ ». Cette fois-ci, nous retrouvons les considérations de Rodney Gallop qui parlait d’une musique embryonnaire (que nous retrouverions aujourd’hui dans les berceuses et chansons enfantines) : celle-ci se serait « compliquée » et « enrichie » d’influences extérieures avec le temps (Cf. II. 3. 1. 3 Originalité et origines). Rappelons ici que ce discours semble inscrit dans une sorte d’*évolutionnisme musical*. Cela permet également, de manière tout à fait implicite, de situer le chant basque au cœur de l’Histoire générale de la musique.

Comme la plupart de ses prédécesseurs, Pierre Navarre parle alors d’une *manière* basque.

⁶⁵⁵ NAVARRE Pierre, *Essor ou déclin de la chanson basque ?*, Bayonne, Gure Herria, 1970, 81 p.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁵⁷ Pierre Navarre reprend la notation du chant *Arranoak bortietan* de Charles Bordes (p. 303). Il ajoute : « Quoi de plus primitif et de plus moderne à la fois, et quoi de plus ‘souletin’ ? La Soule, pourtant, n’a pas dû inventer le plain-chant : mais quel pays, plus qu’elle, a su l’assimiler, le maintenir vivant, voire le transfigurer ? » Pierre Navarre, chanoine, semble tout à fait adhérer aux thèses de Charles Bordes quant aux relations entre musique basque et plain-chant. *Ibid.*, pp. 61-62.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁵⁹ *Ibid.*

« En quoi consiste cette ‘manière’ ? Voilà qui est sans doute plus important à déterminer que la question des ‘origines’, qui n’intéresse guère que la curiosité des érudits. Car une chanson inventée par un Basque authentique peut fort bien ne pas être authentiquement basque. Inversement, une ancienne mélodie grégorienne a fort bien pu donner naissance à un joyau basque absolument ‘typique’⁶⁶⁰. »

Malgré ses précédentes considérations, Pierre Navarre semble vouloir se dégager de la question des origines de la musique basque, qui pour lui serait le fait de « la curiosité des érudits ». Or, nos analyses précédentes ont révélé en grande partie que les écrits débattant de l’origine du chant basque tendaient à prouver l’existence ancienne de cette pratique : R. M. de Azkue signifiait par exemple clairement que l’unique intérêt qu’il portait à la musique grecque ancienne résidait dans le fait de valider cette thèse⁶⁶¹. De ce fait, les propos de Pierre Navarre nous laissent à penser qu’en 1970, l’existence de la chanson basque ne reste plus à prouver, ainsi que son inscription dans l’Histoire. L’auteur parle même d’un « Basque authentique » et d’un « joyau basque absolument ‘typique’ » : loin des tentatives de recherche de particularités – tant au niveau de la race que de la chanson – de 1897 (lors du Congrès de la Tradition Basque), nous distinguerions un type *Basque*, et un type *chanson basque*. Cela voudrait dire que les caractéristiques de chacun des types ne seraient plus à établir ou à prouver. Pourtant, nous avons observé que, d’une manière générale, la plupart des auteurs dont les écrits sont analysés dans notre étude – tout en admettant certaines particularités à la musique basque – , éprouvaient des difficultés à décrire précisément ce qui leur apparaissait être la *manière basque*. En 1970, Pierre Navarre – dans un contexte de grandes mutations sociales, politiques et musicales – soulève une question fondamentale : « peut-on, à propos de la nouvelle chanson, parler encore de musique basque ? ». En effet, s’il existait une *manière basque*, cela pourrait vouloir dire que les Basques ne pourraient pas en changer. Selon l’auteur, nous ne pouvons détacher cette question de l’existence même du *peuple basque* et de sa culture. La musique ne ferait pas exception, elle serait mélange, mutation, transformation, puisque bien vivante. Nous revenons donc au point de départ : quelles sont les caractéristiques

⁶⁶⁰ NAVARRE Pierre, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁶¹ AZKUE Resurrección María (de), ‘La música popular vasca y la griega’, in *Cancionero popular vasco, edición manual, sin acompañamiento*, 1/ Barcelone, 1922-1923 ; 3/ Bilbao, Euskaltzaindia, 1990, Tome 1, p. 28.

de la chanson basque ? Y en a-t-il ? Est-ce pertinent d'en chercher et de les décrire ? Et s'il y en a, cela prouvera peut-être que la musique basque n'existe plus...⁶⁶²

III. 2. 1. 4. Mutations dans le rapport texte-musique

«Hier, le Basque chantait pour chanter. Doté de cette prodigieuse mémoire auditive qui ne caractérise plus hélas ! des générations intensément scolarisées, il lui arrivait de débiter, sans peine, une longue série de couplets, religieusement écoutés par des compagnons attentifs dont la plupart, en cas de surprenante défaillance, étaient bien capables de renouer le fil un instant rompu. Signe d'un primat reconnu de la parole sur la musique ? Signe d'un état d'esprit éminemment pratique, selon lequel la mélodie elle-même doit être le véhicule d'un récit, d'une description, d'une pensée ? On en discuterait sans fin. Du moins était-ce ainsi hier⁶⁶³. [...] Aujourd'hui, le plus vaillant ne dépasse guère le troisième couplet et un concours surprise naguère réalisé en Biscaye a même révélé que, pour les chansons « modernes » les plus populaires, les plus aptes à électriser un public de « jeunes », la connaissance du texte allait rarement au-delà du... premier couplet ! Recul de la mémoire ? Règne du *tra-la-la* ? Triomphe de la paresse... ou bien de la « musique sans paroles » ? Chacun décidera. Mais la mutation est incontestable, et ne peut manquer d'avoir des conséquences, sinon pour l'âme musicale du Basque, du moins pour sa connaissance de l'*eskuara*⁶⁶⁴. »

Dans cette citation, plusieurs idées importantes sont à souligner.

Tout d'abord, Pierre Navarre valorise la « mémoire auditive » des anciens chanteurs, ce qui renvoie directement aux concepts de *tradition / transmission orale*, souvent associés à l'ethnomusicologie⁶⁶⁵. Il oppose alors à la génération passée des enfants intensément scolarisés, sous-entendus francisés, sans doute du point de vue linguistique et culturel. De plus, Pierre Navarre souligne que le recul de la mémoire ou la paresse auraient mené à la perte

⁶⁶² Angélique Fulin, musicologue, semble effectivement penser que le chant basque tende à se perdre, les chanteurs actuels se moquant des « spécificités » propres à cette pratique. Entretien du 6 juillet 2012.

⁶⁶³ NAVARRE Pierre, *op. cit.*, p. 6.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁶⁶⁵ Il n'existe que peu de sources écrites anciennes concernant le Pays Basque. Selon l'état actuel des recherches, le livre le plus ancien écrit et édité en langue basque daterait de 1545 : *Linguae Vasconum Primitiae*, recueil de poésies religieuses et profanes de Bernat Dechepare, curé de la paroisse de Saint-Michel (Basse-Navarre). Cependant, Jean Haritschelhar insiste sur le fait que la transmission écrite, bien que moins importante que la transmission orale, n'est pas complètement absente. Elle complète peu à peu une oralité très présente. HARITSCHELHAR Jean, 'La chanson populaire basque, transmission orale, transmission écrite', *Revue Internationale des Etudes Basques*, Saint Sébastien, Eusko Ikaskuntza, 1986, pp. 883-890.

de la langue basque. Pourtant, ses propos suggèrent que l'inverse est probable également. En effet, le nombre de locuteurs basques au Pays Basque français décroît d'année en année⁶⁶⁶.

Nous ne pouvons nier la diminution considérable du nombre de couplets dans la chanson basque. Si nous nous référons à l'ouvrage *Bertsu ta kantak*⁶⁶⁷ par exemple, de nombreuses chansons comportent dix, quinze, vingt couplets, ce qui n'est plus du tout le cas dans les chansons récentes⁶⁶⁸. Ximun Haran, qui a notamment collecté de nombreux chants basques dans les années 1950-1960, raconte que les hommes se retrouvaient dans le bar du village après la messe et chantaient. Il se souvient d'un soliste qui débitait de nombreux couplets, écouté par ses compagnons silencieux⁶⁶⁹. Au XX^{ème} siècle, l'invasion massive des médias, la perte de la langue basque et le rapport privilégié à l'écrit ont donc modifié de manière significative la forme des chansons.

Lorsque Pierre Navarre évoque la suprématie du texte sur la musique, des idées divergentes émergent. D'un côté, l'engouement massif pour le *bertsularisme*⁵⁴² ces dernières années laisserait à penser que le verbe prime sur la musique (ou musicalité)⁶⁷⁰. L'auteur déclare également que la Nouvelle Chanson Basque délaisserait la musique au profit d'un message :

« On veut avant tout que certaines choses soient dites, coûte que coûte, au prix parfois d'une certaine qualité musicale et littéraire, certes nullement méprisée, mais jugée secondaire en comparaison de l'unique nécessaire. [...] Sens du temps présent, sens d'une personnalité (ethnique), conscience basque, tels sont décidément les soucis des compositeurs⁶⁷¹. »

⁶⁶⁶ Selon la contribution du sociolinguiste basque Erramun Bachoc sur le portail de l'Institut Culturel basque : **1868** : 80.000 bascophones pour 165.000 habitants (48 %) - **1970** : 77.848 bascophones pour 217.888 habitants (36 %) - **1996** : 67.500 bascophones pour 250.000 habitants (27 %) - **2006** : 63.700 bascophones pour 283.000 habitants (22,5 %). URL : <http://www.eke.org/fr/euskara/soziolinguistika>, consulté le 24 avril 2012. Voir également à ce sujet : Vice-Ministère à la Politique Linguistique du Gouvernement basque en partenariat avec l'Office Public de la langue basque, *La situation de la langue basque en Pays Basque de France – Euskararen egoera Iparraldean*, Bayonne, Office Public de la langue basque, 2006, 20 p.

⁶⁶⁷ GARZIA Joxerra (dir.), URKIZU Patri, *Bertsolaritzaren Historia. Lapurdi, baxanabarre eta zuberoko bertso eta kantak*, Donostia, Eusko Kultur Eragintza ETOR, 1991, 2 Tomes, 1845 p.

⁶⁶⁸ Il suffit pour le prouver d'écouter la radio.

⁶⁶⁹ Entretien avec Ximun Haran, auteur d'un fonds sonore important de chants basques (années 1960), datant du 21 janvier 2012.

⁶⁷⁰ « Ce véritable phénomène culturel que constitue le *bertsolarisme* basque, encore si vivant de notre temps, n'est-il pas fondé, au moins en grande partie, sur cette sorte de culte instinctif du verbe, caractéristique, avec d'autres, de notre peuple ? ». NAVARRE Pierre, *op. cit.*, p. 9

⁶⁷¹ *Ibid.*, pp. 24 et 38.

La priorité serait donc de créer des chansons ancrées dans leur temps, qui soient le reflet des préoccupations identitaires de cette époque-là. La musique aurait donc rarement une place privilégiée au cours de l'Histoire de la chanson basque, étant le plus souvent au service du texte, du message, du vers⁶⁷². D'un autre côté, Pierre Navarre dénonce la diminution du nombre de couplets dans la chanson basque, voire le règne du *tra la la*. Le texte n'aurait donc plus tout à fait la même importance qu'« hier⁶⁷³ ». Selon Ximun Haran, chacun écoutait l'autre dans le passé et tentait de mémoriser les paroles, dans l'idée de jeu voire d'un défi : tous étaient prêts à intervenir en chantant si le soliste se trompait ou oubliait des vers⁶⁷⁴. En somme, la mémoire serait moins sollicitée et la langue basque se perdrait à partir des années 1960-1970 : les gens chanteraient sans apprendre ou sans comprendre⁶⁷⁵.

Cela nous amène à une dernière idée : la fonction du chant aurait également changé. Selon Ximun Haran, « ils [les hommes] n'avaient rien à se dire, alors ils chantaient⁶⁷⁶ ». Il s'agissait *a priori* d'un *passe-temps*, d'un moyen de raconter des histoires, d'un savoir partagé. En 1970 et selon Pierre Navarre, la chanson, d'une manière générale, ne semblerait plus porter en elle-même sa propre justification. Elle serait le plus souvent le véhicule d'un message, parfois d'une protestation⁶⁷⁷.

« Rien à voir, sans doute, avec la manière ancienne du chant spontané, s'élevant comme plante solitaire au soleil⁶⁷⁸ ».

Ainsi, à partir de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, le chant est utilisé comme vecteur politique. Il reste un moyen d'expression mais les préoccupations ne sont plus les mêmes. Une dichotomie est alors à souligner : la chanson aurait « le souci d'exprimer les problèmes actuels du *peuple basque*, et néanmoins la volonté de communier avec les grands idéaux de l'heure. Recherche d'une authentique personnalité, mais aussi d'une communion universelle⁶⁷⁹ ». Ainsi, une soif de modernité et de communion avec les idéaux de l'époque (autour de 1968) poussent les acteurs de la Nouvelle Chanson basque à exprimer des idées

⁶⁷² « Le chant peut être un moyen pour réveiller la conscience du pays. » *Ibid.*, p. 40.

⁶⁷³ Nous ne saurions dire à quelle période ce « hier » renvoie, si ce n'est avant 1970.

⁶⁷⁴ Entretien avec Ximun Haran, auteur d'un fonds sonore important de chants basques (années 1960), datant du 21 janvier 2012.

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ *Ibid.*

⁶⁷⁷ NAVARRE Pierre, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 24.

nationalistes avec des instruments et esthétiques musicales utilisés dans d'autres cultures, notamment françaises ou américaines, ce que nous allons observer maintenant.

III. 2. 1. 5. Mutations du point de vue musical

III. 2. 1. 5. 1. De la monodie à la polyphonie

Pierre Navarre observe un glissement de la monodie vers la polyphonie, qui serait peut-être influencé par la tradition de « groupes choraux et d'orphéons⁶⁸⁰ du Pays Basque espagnol⁶⁸¹ ». Au lendemain de la guerre civile, la polyphonie, certes rudimentaire (accompagnement à la tierce le plus souvent), serait expliquée par l'auteur comme un besoin de rencontre et d'entente spirituelle⁶⁸². Or en 1928 déjà, Rodney Gallop signalait que « les jeunes gens d'aujourd'hui » commençaient, sous des influences autres que basques, « à chanter certains airs récents avec des harmonies simples de "tierces" et de "sixtes"⁶⁸³ ». L'influence de l'Eglise est également à souligner dans ce domaine. Selon l'enquête réalisée en 1999 par l'association de recherches SIADECO à la demande de l'Institut Culturel Basque sur la pratique chorale au Pays Basque français, 49,8 % des chorales seraient religieuses (Cf. Figure 7 : Enquête SIADECO *Koru kantua eta euskal kantua iparraldean* : Univers et échantillons de l'enquête / Type de chorale.).

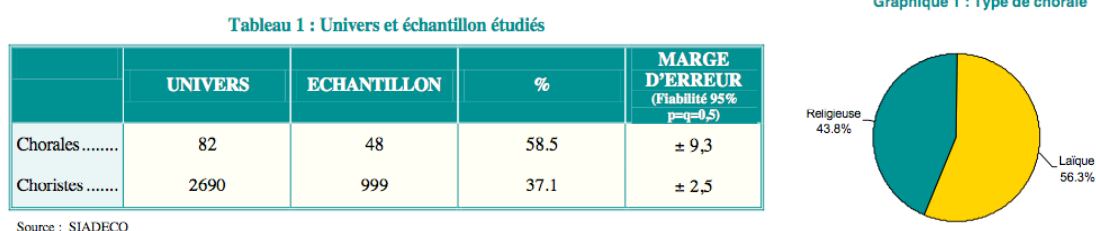


Figure 7 : Enquête SIADECO *Koru kantua eta euskal kantua iparraldean*⁶⁸⁴ : Univers et échantillons de l'enquête / Type de chorale.

⁶⁸⁰ *Orphéon* : Société d'éducation musicale populaire, souvent subventionnée par des entreprises privées ou des municipalités, qui regroupe des choristes (amateurs) ou musiciens de fanfare. Trésor de la Langue Française Informatisé.

⁶⁸¹ NAVARRE Pierre, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 8.

⁶⁸³ GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque', *op. cit.*, p. 5.

⁶⁸⁴ *Koru kantua eta euskal kantua iparraldean*, Donostia, SIADECO, février 2000, pp. 2 et 4.

Cette pratique polyphonique connaît un essor considérable tout au long du XX^{ème} siècle et semble être aujourd'hui considérée comme un marqueur identitaire de la culture basque⁶⁸⁵. Selon Pierre Navarre, un bénéfice se ferait sentir du point de musical mais pas du point de vue linguistique. En effet, la multiplicité des voix rendrait le texte moins intelligible. Nous pensons pour notre part que la pratique collective réduit les libertés rythmiques, métriques et mélodiques observées dans notre corpus sonore.

III. 2. 1. 5. 2. Des mélodies et des rythmes modernes

L'invasion de la chanson internationale (grâce aux nombreux médias) amènerait à l'époque de l'auteur de nouveaux rythmes, de nouvelles mélodies,... :

« La Nouvelle Chanson Basque n'hésite pas, sans rejeter complètement les formes anciennes et traditionnelles d'expression, à adopter, à peu près indistinctement, toutes les formes mélodiques et rythmiques de la chanson moderne et contemporaine. [...] Plus encore que de mélodie nouvelle, on est friand de *rythmes* nouveaux. [...] La préférence allant, semble-t-il, aux plus vifs et aux plus syncopés. Le tout accompagné et renforcé de guitares et si possible d'orchestres, chargés de créer l'atmosphère plus encore que de soutenir et d'enrichir la mélodie⁶⁸⁶. »

La *habanera*, le *tango*, le *paso doble* sont cités à titre d'exemple du point de vue rythmique. Or, lorsque R. M. de Azkue analysait ce qu'il appelait le *rythme médian*⁶⁸⁷ de la chanson basque dans sa conférence de 1918, il citait également des exemples de *habanera*, *tango*, *jota*⁶⁸⁸. Il semble donc que ces emprunts ne soient pas si récents. Peut-être ont-ils tendance à se généraliser à partir des années 1960 ? De plus, tel que le décrit Pierre Navarre, il n'y aurait pas de hiérarchie entre les différents types de rythme empruntés, seul apparaîtrait un goût prononcé pour *les plus vifs* et *les plus syncopés*, soit une certaine virtuosité mêlée à un jeu permanent d'alternance entre temps et contre temps. Si nous nous référons aux précédentes propositions d'analyse des caractéristiques de la chanson basque, ces éléments iraient plutôt à l'encontre de ses *traits typiques*. En effet, la syncope gagne à être utilisée dans une pulsation régulière, ce qui n'est pas toujours le cas dans la chanson basque. De plus, la virtuosité

⁶⁸⁵ Voir à ce sujet l'article : CASTERET Jean-Jacques et HEINIGER Patricia, 'Le chant basque à l'église - Nature du couplet, culture du refrain', in LABORDE Denis (dir.), *Kantuketan, l'univers du chant basque*, Saint-Sébastien, Elkar, 2002, pp. 179-180.

⁶⁸⁶ NAVARRE Pierre, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁸⁷ Le rythme médian serait le « rythme par excellence », soit celui qui régit l'ensemble d'une pièce musicale.

⁶⁸⁸ Cf. II. 2. 1. 6. 2 Le rythme.

rythmique n'a encore jamais été signalée : les auteurs que nous avons étudiés éprouvent souvent des difficultés à noter le rythme, mais parce qu'il apparaîtrait libre, évoluant dans des phrases musicales à *larges contours*⁶⁸⁹. Ainsi, Pierre Navarre affirme que l'emprunt de mélodies et de rythmes modernes modifie de façon considérable le répertoire de la chanson basque du point de vue musical. Ces pratiques cohabiteraient tout de même avec des formes d'expression plus anciennes. Une influence réciproque pourrait alors peut-être être observée.

Enfin, remarquons que l'auteur signale l'utilisation d'orchestres, « chargés de créer l'atmosphère » et associés à tel rythme ou telle mélodie. L'emprunt paraît donc tentative d'imitation et non pas de transformation et d'appropriation. Ceci irait dans le sens d'une perte d'une identité musicale basque, quelle qu'elle soit.

III. 2. 1. 5. 3. Accompagnement instrumental

La profusion de musiques venues de l'extérieur participe également à un changement d'effectif.

« Là [dans concours et festivals,...], nul soliste bientôt ne voudra aborder le public sans l'accompagnement d'une guitare (quand ce ne sera pas hélas ! un accordéon), d'un orchestre au moins élémentaire, ou d'un orgue électronique (le piano paraissant généralement exclu)⁶⁹⁰. »

L'usage de la guitare se répand dans le répertoire de chant basque (depuis plusieurs années déjà⁶⁹¹), à l'instar des chansons protestataires dans le monde entier. Il s'agit alors d'une « arme nouvelle au service du chant⁶⁹². » Pierre Navarre semble de son côté la préférer à l'accordéon : s'agit-il d'un goût personnel ou d'une tendance générale ? La guitare est en tout cas prépondérante dans le répertoire des années 1960-1970 ; accordée selon le tempérament égal⁶⁹³, elle ne pourra manquer d'avoir des répercussions sur les échelles mélodiques utilisées dans le chant basque. Si les auteurs étudiés précédemment soulevaient implicitement l'idée d'une musique *non tempérée*, des mutations pourront alors apparaître peu à peu du fait de la

⁶⁸⁹ Cf. II. 3. 1. 7 Le rythme.

⁶⁹⁰ NAVARRE Pierre, *op. cit.*, pp. 12-13.

⁶⁹¹ Nous avons déjà cité Nemesio Etxaniz (1899-1982). INTXAUSTI Joseba, *op. cit.*, p. 194.

⁶⁹² NAVARRE Pierre, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁹³ Tout comme le piano ou l'accordéon également cités par Pierre Navarre.

présence d'un accompagnement musical *tempéré*⁶⁹⁴. C'est ce que nous souhaitons observer lors de nos analyses.

D'autre part, Pierre Navarre insiste sur le fait que certains chants, par leur souplesse et leur liberté (nous entendons mélodique et rythmique) ou par leur assimilation à une communion avec la montagne, ne pourraient pas être accompagnés par des instruments de musique. D'autres chants, que l'auteur juge d'une « valeur moins évidente et éprouvée », pourraient eux gagner à être soutenus par un accompagnement qui les préserverait de donner « une certaine impression de dénuement⁶⁹⁵ ». Deux éléments iraient donc en faveur du chant *a capella* : la liberté rythmique des chants et l'idée d'une expression sans apprêt, naturelle et spontanée liée aux conceptions générales inhérentes au pastoralisme. Cela s'opposerait à une tendance *moderne* – soit contemporaine de l'auteur – à chanter *accompagné*. R. M. de Azkue ou le Père Donostia – les deux plus grands collecteurs de chant basque – avaient déjà soulevé la question de la pertinence d'un accompagnement musical d'une pratique vocale *populaire* lorsqu'ils harmonisaient des chansons basques. Seraient à distinguer selon eux *musique populaire* et *musique artistique*. Le Père Donostia écrit à ce sujet :

« Considérée en elle-même [chanson populaire], c'est une mélodie sans accompagnement, chantée par une personne du peuple⁶⁹⁶ ».

La mélodie *populaire* serait donc, par essence⁶⁹⁷, *a capella*. Son interprète serait une personne « lambda », dans le sens où elle s'opposerait à l'artiste ou au musicien, formés pour la pratique de la musique. Selon l'auteur, le folkloriste serait, lui, chargé d'étudier les caractéristiques du chant dans le cadre d'une étude musicologique (et non artistique). Cependant, si une mélodie devait être présentée à un public dans une conférence ou dans un concert, « le compositeur, l'homme de métier » devrait intervenir afin de « mettre à la portée

⁶⁹⁴ Nous opposons ici le tempérament égal à de multiples autres tempéraments/accords/échelles. La présence du préfixe *non* ne doit en aucune manière laisser suggérer que l'un est norme par rapport aux autres. Au contraire, le tempérament égal est plutôt récent (XVII^{ème} siècle) et correspond, rappelons-le, à un choix d'accord parmi de nombreuses autres possibilités. Or, il s'est imposé avec une telle force qu'il réduit souvent au silence tous les autres tempéraments utilisés au préalable dans la musique ancienne ou les musiques de tradition orale notamment.

⁶⁹⁵ NAVARRE Pierre, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁹⁶ DONOSTIA Père José Antonio, 'La chanson basque et son harmonisation', *Bulletin du Musée Basque*, n° 3-4, Bayonne, Association des Amis du Musée Basque, 1937, pp. 67-68.

⁶⁹⁷ Selon l'auteur, les caractéristiques musicales de la mélodie populaire sembleraient connues et déterminées, et correspondraient à une époque particulière. Or, nous considérons les théories du Père Donostia autour des traits caractéristiques de la chanson basque très proches de ses contemporains (certains postulats sont d'ailleurs de son fait et repris par d'autres) : nous ne reviendrons donc pas ici sur ses propos.

du public une mélodie qui, sans accompagnement, ne serait pas goûtée de lui⁶⁹⁸ ». En somme, l'artiste serait chargé de révéler la richesse du matériau musical de la mélodie *populaire* à un public qui, dans la majeure partie des cas, serait formé d'amateurs

« qui ne savent pas dégager d'une mélodie sans accompagnement les possibilités modales et rythmiques qui y sont en germe ; ils n'arrivent pas à saisir les "résonnances", les "harmoniques" qui y sont enfermés et que seuls les artistes accomplis y découvrent. Il faut leur concrétiser les *choses* musicales qu'ils ne perçoivent que très confusément, si toutefois ils les perçoivent⁶⁹⁹ ».

Pour ne citer qu'un exemple, nous comprenons que les propositions harmoniques du Père Donostia lui permettraient notamment de faire entendre au public les notes naturellement présentes dans le spectre sonore de la mélodie *a capella*⁷⁰⁰. En définitive, il faudrait une grande culture musicale pour réussir à apprécier pleinement un chant monodique *a capella*⁷⁰¹. Une certaine confusion apparaît alors : les défenseurs du chant *a capella* apparaîtraient être ceux-là mêmes qui ne peuvent en saisir toutes ses dimensions. Somme toute, cohabiteraient donc musique *populaire* par essence et présentation publique de celle-ci. Cette dichotomie mettrait en opposition, selon l'auteur, musique *a capella* et musique accompagnée (harmonisée). Ces préoccupations sont partagées par Pierre Navarre.

III. 2. 1. 5. 4. La professionnalisation des acteurs du chant basque

Le changement d'effectif dans la pratique du chant basque est accompagné de manière sous-jacente par un bouleversement au niveau de ses acteurs :

« La chanson basque, jusque là, avait eu pour ministres, gardiens et serviteurs, le berger au milieu de son troupeau ; [...] le paysan fatigué mais soudain ragaillardi par un copieux repas après le travail [...]. Plus encore, l'invité des repas de mariage interminables, et des fêtes locales qui durant trois jours animaient, non des groupes de touristes ébahis, mais des maisons et des villages ravis⁷⁰². »

⁶⁹⁸ DONOSTIA Père José Antonio, 'La chanson basque...', *op. cit.*, p. 69.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, pp. 67-68.

⁷⁰⁰ A plus de cinquante ans, le Père Donostia tente de répondre de manière incisive à tous ceux qui pendant des années auraient critiqué ses réalisations harmoniques des *chansons populaires basques*. Il n'hésite pas à dire que ces reproches seraient le fait de personnes ignorantes ou non spécialistes de la musique. *Ibid.*, p. 67.

⁷⁰¹ Il en serait de même pour évaluer le travail d'harmonisation du Père Donostia. *Ibid.*

⁷⁰² NAVARRE Pierre, *op. cit.*, pp. 16-17.

Les chanteurs se professionnalisent, ils se produisent sur une scène : la notion de concert / spectacle apparaît – développement observable dans toutes les musiques de tradition orale en France⁷⁰³. Pourtant, cela engendre des différences du point de vue du répertoire et de la pratique du chant elle-même. Comme le souligne Bertrand Dicale, il faut chanter dans un micro, se présenter face au public, respecter des contraintes de durée et de résistance présumée du public (et donc raccourcir des morceaux, se limiter à une heure trente de représentation), etc. Le lieu même du concert détruirait les pratiques habituelles⁷⁰⁴. Le chanteur n'est plus seul à la maison, au bar ou dans un champ : des gens se déplacent pour venir l'écouter. Le public *vient* voir un spectacle, donc le chanteur *doit* proposer un spectacle. Une notion qualitative entre en jeu, en même temps que la barrière entre l'artiste et le public se creuse. Comme le souligne implicitement Pierre Navarre, le tourisme de masse favorise bien entendu ce type de pratique.

Ainsi, et comme nous l'avons observé lors de l'analyse de l'ouvrage de Jean Ithurriague (1947), la professionnalisation des chanteurs aura forcément une incidence sur la pratique musicale. Les acteurs ne sont plus les mêmes, et le public non plus. Si les contextes de jeu se modifient, les besoins et les attentes aussi. Cela explique tous les changements observés du point de vue musical.

⁷⁰³ DUTERTRE Jean-François, 'Etat des lieux – Les institutions', in *Les musiques du monde en question*, Internationale de l'imaginaire, Nouvelle série, n°11, Paris, Babel/Maison des cultures du monde, 1999, p. 101.

⁷⁰⁴ DICALÉ Bertrand, 'Les problématiques – A la scène, la tradition', in *Les musiques du monde en question*, Internationale de l'imaginaire, Nouvelle série, n°11, Paris, Babel/Maison des cultures du monde, 1999, p. 151.

III. 2. 1. 6. Conclusion partielle

Les principales mutations observées par Pierre Navarre sont les suivantes :

- La monodie deviendrait polyphonie.
- Les chansons feraient appel à des mélodies et rythmes nouveaux, modernes, empruntés à d'autres pratiques musicales.
- Le chant *a capella* deviendrait accompagné, le plus souvent par la guitare, à l'instar des chansons françaises et internationales de l'époque.
- Les chanteurs se professionnaliseraient et/ou monteraient sur une scène pour chanter.
- La perte de la langue et de la mémoire orale entraînerait une réduction du nombre de couplets. La forme changerait également puisque l'emploi des chansons à couplets-refrain se généraliserait à cette époque-là⁷⁰⁵.
- Le chant n'aurait plus la même fonction : il deviendrait le véhicule d'un message ou d'une protestation, avec notamment une volonté d'exprimer des idées nationalistes.

Or, comme la plupart des collecteurs et chercheurs dans le domaine de l'étude des musiques de tradition orale, Pierre Navarre déplore cette impression d'avoir assisté à quelque chose qui se termine.

« C'en est fini aujourd'hui, même au Pays basque, de ces chants individuels spontanés qui ponctuaient hier les moments ordinaires et extraordinaires de la vie [...] Que d'auberges muettes aujourd'hui, ou bien envahies par l'informe rumeur de la radio [...] Où est le berger solitaire, lançant dans le silence de la montagne ou du vallon le cri déchirant de sa peine et de son espoir ? [...] Mais on dirait que c'est pour sacrifier à un rite et même parfois aux mélodies des derniers chansonniers de tous pays, ainsi qu'aux rythmes les plus exotiques de danses dites modernes, fussent-elles aussi antiques que certaines forêts équatoriales⁷⁰⁶. »

Le chant basque disparaîtrait peu à peu pour laisser place à d'autres pratiques. Sont valorisés le fait de chanter, l'individu, le chant en tant que moyen d'expression et d'accompagnement du quotidien de l'homme, et l'ancienneté de la pratique. A cela s'opposent la radio qui fait

⁷⁰⁵ La forme couplets-refrain était déjà présente depuis de nombreuses années dans la musique religieuse. Cf. CASTERET Jean-Jacques et HEINIGER Patricia, 'Le chant basque à l'église - Nature du couplet, culture du refrain', in LABORDE Denis (dir.), *Kantuketan, l'univers du chant basque*, Saint-Sébastien, Elkar, 2002, pp. 197-198.

⁷⁰⁶ NAVARRE Pierre, *op. cit.*, pp. 5-6.

taire, l'emprunt aux musiques « dites modernes ». Il semble que Pierre Navarre regrette non seulement les influences musicales subies par le chant basque, mais surtout les modifications des contextes de jeu qui entraîneraient cette fois-ci, non pas la transformation du chant basque, mais sa mort.

« L'attrait de la nouveauté, la nouveauté même des langues, des mélodies et des rythmes, l'entraînement général, la puissance de la publicité, et la peur horrible de paraître en retard, tout, dans une inconscience quasi générale, paraissait vouer la chanson basque à une mort rapide. Mort par extinction et par substitution : sans violence. Comment subsister, quand les jeunes mémoires n'enregistraient plus les chansons d'hier, mais seulement celles d'aujourd'hui, de quelque langue ou nationalité qu'elles fussent ?⁷⁰⁷ »

L'auteur craint que cet engouement massif vers la nouveauté ne tue le chant basque. Dans ce cadre, il soulève implicitement la question du poids des médias et de la mondialisation. L'accès à de nombreuses musiques ou langues issues du monde entier – mêlé à un attrait pour la nouveauté – participerait à la mort « par extinction et par substitution » du chant basque.

Cependant, certains continueraient de lutter et d'œuvrer en faveur de la chanson basque, à travers l'édition de recueils par exemple, qui « ont effectivement contribué, au moins parmi les enfants, les écoles, et certains groupements de jeunes, à limiter les ravages⁷⁰⁸. » De nombreux concours, regroupements se créent également à cette période. Mais selon Pierre Navarre, ce serait grâce à la création que le chant basque pourrait trouver une issue. Dans cette dynamique, nous pouvons citer le groupe *Ez dok amairu*, ou les chanteurs *Peio ta Pantxoa*, Manex Pagola, etc.⁷⁰⁹ qui participent au renouveau de la chanson basque. Dans notre étude, nous n'utiliserons pas les enregistrements de ces chanteurs qui le plus souvent, et comme nous l'avons signalé, ne chantent plus *a capella*.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁰⁹ NAVARRE Pierre, *Essor ou déclin de la chanson basque ?*, Bayonne, Gure Herria, 1970, 81p.

III. 2. 2. Corpus sonore : Ximun Haran

Les enregistrements autour de 1960 proviennent du fonds Ximun Haran, aujourd'hui disponible à l'association Sū Azia de Mauléon (Soule).

III. 2. 2. 1. Les enregistrements de Ximun Haran

III. 2. 2. 1. 1. Le descriptif de l'enquête

Ximun Haran, né à Arcangues en 1928, est pharmacien, *pilotari*⁷¹⁰ et co-fondateur du mouvement *abertzale*⁶¹⁷ nommé *Enbata*. Lors de notre rencontre⁷¹¹, il nous a confié dans quel contexte ont été réalisés les enregistrements à notre disposition pour cette borne historique, et dont il est l'auteur.

Lorsque Ximun Haran était jeune, il allait jouer à la pelote en Soule (Barcus, Ordiarp, etc.). Après les parties, il entendait les gens chanter. Il était séduit par les chansons de Soule – qui différaient selon lui des chansons labourdines.

« Il est évident qu'à l'époque [années 1960] les *pilotari* étaient des "personnages", [...] les gens nous faisaient entièrement confiance, ce qui fait que, après les parties, souvent, on ne s'échappait pas en voiture, on restait là, on mangeait, on écoutait chanter les types [...] ».

Un ami à lui, Mixel Eppherre, lui avait avoué, à titre d'exemple, que telle personne était la seule à connaître tel chant : « quand il va mourir, c'est oublié ». Ximun Haran avait été choqué : « il faut que je fasse un enregistrement ».

Il partit donc avec son père en Allemagne pour se procurer un enregistreur : « [...] à l'époque, les enregistrements sur bande, ça n'existait pas ». Après plusieurs difficultés et quelques amendes pour passer la frontière, il réussit à obtenir une autorisation officielle pour « importation à des fins culturelles ». A partir de là, Ximun Haran put faire de nombreux enregistrements librement.

⁷¹⁰ *Pilotari* : joueur de pelote basque.

⁷¹¹ Toutes les citations qui suivent proviennent de notre entretien du 21 janvier 2012.

Il convoquait les chanteurs avec qui il avait l'habitude de faire la fête, aidé par son ami souletin Lechardoy (de Barcus) : « bon dans quinze jours ou trois semaines on ira manger dans un restaurant là-bas [...] et je vais vous enregistrer ». L'alcool aidait les chanteurs à se détendre face à la nouveauté de l'enregistreur : « il fallait attendre au moins minuit qu'ils aient bien bu et tout ça [...] au début ça a été très dur ».

Ximun Haran s'adressa à une fabrique de disques, afin de diffuser les nombreux enregistrements qu'il était en train de réaliser. C'est ainsi que fut créé le *Club du Disque basque*, première tentative pour sauver la chanson basque *traditionnelle* par le biais du disque⁷¹².

Il allait ensuite régulièrement à l'Abbaye de Belloc rencontrer quatre ou cinq moines, « connaisseurs et passionnés » de chant basque, afin de faire le choix du découpage des bandes : « c'est eux qui m'ont guidé sur la sélection, les moines de Belloc. [...] j'avais quand même une garantie de sécurité ».

Une salle était mise à sa disposition au Musée Basque par son directeur, Jean Ithurriague, afin de réaliser les montages. Ximun Haran envoyait ensuite les bandes finalisées à Paris pour les éditer sur disque.

Selon lui, ces enregistrements ont eu du succès, mais pas suffisamment pour se développer.

Environ trente ans plus tard, soit autour des années 1990, Ximun Haran donna toutes les bandes originales à Sù Azia – association de Mauléon en faveur de la langue et de la culture basques –, par l'intermédiaire de Marcel Bedaxagar, afin de les numériser (sur DAT). Ce dernier était responsable d'une immense collecte de chants souletins initiée à la fin des années 1980 par l'association. La numérisation de fonds plus anciens faisait partie intégrante du projet.

⁷¹² MARTÍNEZ ARTOLA Alberto, 'Ximun Haran', *Euskomedia*, Eusko Ikaskuntza, revue en ligne. URL : <http://www.euskomedia.org/aunamendi/58224?q=ximun+haran+arcangues&numreg=1&start=0>, consulté le 22 avril 2012.

III. 2. 2. 1. 2. Le descriptif des enregistrements

Le fonds de Ximun Haran, actuellement conservé à Sü Azia, est réparti sur vingt quatre cassettes DAT (soit un total de presque quarante heures). Il comporte des enregistrements de chants (concours, enquêtes de terrain, concerts-*kantaldi*), de *bertsu*, de pastorales, de pièces de théâtre, de conférences, réunions et débats politiques ou culurels, témoignages, etc. Le chant fait partie intégrante de ce fonds. La plupart des enregistrements ont été effectués au Pays Basque français, mais nous repérons également quelques exemples d'enregistrements au Pays Basque espagnol (concours de *bertsulari*, Guipuzkoa).

Nous pouvons citer divers événements enregistrés par Ximun Haran⁷¹³ :

- Enquêtes de terrain (Pierre Cherbero Lohido, Pierre Oyhanart Tzapelo, Jean-Pierre Bordaleku, Bidegai Mohorade, Quehellechipy, Jeannot Duleau Hagola, Laurent Loyatho, Michel Labéguerie, la famille Robles, Petti Phoi Queheille, Anne-Marie Achigar, Agnès Aguer Cocosteguy, Junes Chuburu, Alexis Etxekopar Attuli, Irigoien, etc.),
- *Berstulariak*⁷¹⁴ (Macaye, 1960 ; Louhossoa, 1960 ; Ascain, 1961),
- Concours de chants (Tardets, 1960 ; Saint Jean de Luz, 1960),
- Pastorale Etxahun (Barcus, 1962),
- Musique religieuse (Frères de Belloc, 1954 ; Fête Dieu, Helette),
- Conférences et débats (débat sur la pelote basque et conférence sur le Père Donostia au Musée Basque de Bayonne),
- Pièce de théâtre (Hasparren, 1960),
- Emission de radio (*Les après-midi de France culture : Les Basques*, 1973),
- Réunions et rassemblements politiques (Campagne électorale du Dr Michel Labéguerie ; naissance du mouvement Enbata).

⁷¹³ La liste ne se veut pas exhaustive mais représentative. Il est à signaler que toute l'indexation a été réalisée *a posteriori* par Marcel Bedaxagar, aidé par la suite de Maite Lephaille et Maddi Oihenart. Certains manques restent donc à signaler (hésitations sur le nom de l'informateur, absence de certaines dates, etc.).

⁷¹⁴ *Bertsulari* : auteur de l'improvisation chantée et versifiée en langue basque. Le suffixe *-ak* marque le pluriel.

Les cassettes DAT sont numérotées de 300 à 322, et ont été transférées sur support informatique durant l'année 2009. L'archivage définitif vient d'être réalisé par Maddi Oihenart au nom de l'association Sū Azia⁷¹⁵.

III. 2. 2. 2. Le choix du corpus

Pour notre étude, nous avons choisi d'analyser les trois enregistrements suivants :

- *Kantatzera noazü*, interprété par Petti Phoi Queheille⁷¹⁶, dans le cadre d'une enquête de terrain réalisée à Tardets, sans doute autour des années 1960 (la date exacte n'est pas signalée). Côte originale (Sū Azia) : DAT 313.
- *Orai banoazu herritik*, interprété par Laurent Loyatho⁷¹⁷. Enregistrement datant du 9 janvier 1960 à Hasparren (Labourd), lors d'une enquête de terrain où était également présent un dénommé Vizente (*bertsulari* de Hasparren). Côte originale (Sū Azia) : DAT 306.
- *Ürzo bat jin izan da*, interprété par Irigoien Behorlegikoa (de Behorlegi), dans le cadre d'une enquête de terrain réalisée à Tardets, sans doute autour des années 1960 (la date exacte n'est pas signalée). Côte originale (Sū Azia) : DAT 313.

III. 2. 2. 3. Chant 10 : 'Kantatzera noazü'

Kantatzera noazü retrace la perte d'un être cher (Transcription musicale (corpus sonore) 10)⁷¹⁸.

⁷¹⁵ Nous avons effectué le transfert des données grâce à une collaboration entre l'association Sū Azia, l'Institut Culturel Basque, la Communauté de Communes de Soule et le Conseil Général des Pyrénées-Atlantiques.

⁷¹⁶ Natif de Camou – Cihigue, marié à Aussurucq, il travaillait autour des métiers du bois et a également été berger (il était né sans doute au début des années 1900). Entretien avec Jean-Michel Bedaxagar, le 21 juin 2012.

⁷¹⁷ Né le 2 juillet 1923 à Gamarthe.

⁷¹⁸ Paroles et traductions sont disponibles dans les annexes (ANNEXE D : Paroles et traductions des chants choisis pour le corpus sonore).

Transcription 10

Couplet 1

A B

Kan - ta - tze - ra no - a - zü a - la - ge - ra ga - be Ez - pei - tüt pro - fei - tü - rik tri - (is) - te - tü - ri - (ik) e - re

Couplet 2

Mün - di - an ez da - (ai) - te - ke ho - la - ko pe - na - rik Ho - la - ko la - gūn ba - ten ga - tzi - a ü - dü - (ü) - ri - ko - rik

C 1

C D

La - gū - nik ho - be - re - na gal - dü dü - (üt) nik e - re Ma - lūr han - di - a - go - rik ez - pei - ta ba - te - re.

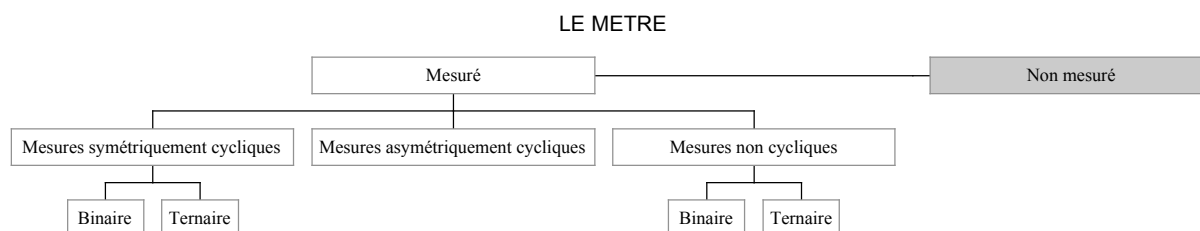
C 2

Pe - na na - hi ga - be - tan zein kon - tso - la - gar - ri E - ta o - rai be - har tit ni - hau - rek e - gar - ri.

Transcription musicale (corpus sonore) 10 : *Kantatzera noazü*, interprété par Petti Phoi Queheille (années 1960 - Tardets). Collecteur : Ximun Haran.

La forme musicale : Il s'agit d'un chant strophique (deux couplets sont proposés), dont la forme musicale pour chaque strophe serait de type ABCD (deux phrases musicales composent chaque partie, la première menant au III^e degré, la deuxième et la troisième à la dominante et la quatrième à la tonique).

Le mètre : Ce chant est non mesuré⁷¹⁹.



⁷¹⁹ Il n'est pas possible pour nous de battre une pulsation en continu. Bien entendu, des temps forts et faibles se distinguent, mais non de manière régulière.

Le rythme : Nous n'avons pas souhaité analyser le rythme d'une manière détaillée, celui-ci étant directement en lien avec la déclamation libre du texte par l'informateur. Par conséquent, une échelle de *durées*⁷²⁰ propose quatre valeurs approximatives de la plus brève à la plus longue (de gauche à droite).



L'échelle : Nous avons choisi d'écrire ce chant sur une échelle heptatonique dont la tonique est *Sol #*. Il s'agit d'un mode de *Ré* sur *Sol #*. Cependant, le IIIe degré devient Majeur (dans son rapport à la tonique) dans le deuxième couplet, ce qui pourrait suggérer un mode de *Sol*. Nous pensons plutôt qu'il s'agit sûrement d'un jeu mélodique (et donc modal) Majeur/mineur grâce au IIIe degré de l'échelle, comme nous l'avons déjà observé dans d'autres chants (transcriptions 2 – 5 – 7 – 9).

Nous avons mis les altérations à la clé pour une praticité de lecture, mais celles-ci ne font aucunement référence à un contexte tonal.

La mélodie est diatonique (absence de chromatisme).

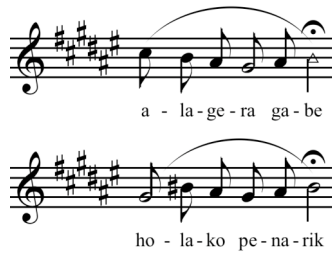
L'ambitus : L'ambitus mélodique forme un intervalle de dixième qui va de la dominante au VIIe degré. L'intervalle mélodique le plus grand est une octave, qui marque le début de la dernière partie (D).



Nous repérons principalement de petits intervalles de secondes dans ce chant.

Les hauteurs : Le IIIe degré apparaît mobile dans son rapport avec la tonique, puisqu'il oscille entre le mineur, le Majeur, et dans une hauteur comprise entre les deux.

⁷²⁰ AROM Simha, 'La transcription', *op. cit.*, p. 268.



Le quatrième et le cinquième degrés peuvent eux aussi être entendus un peu hauts à certains moments :



D'une manière générale, nous sommes dans un contexte mélodique très fluctuant. La mélodie semble évoluer dans un tempérament où plusieurs degrés sont mobiles.

Les ornements : L'informateur interprète ce chant de façon syllabique. Seuls quelques ports de voix et ornements (*gruppetti*, notes de passage) sont à signaler.

La variabilité : Nous observons de nombreuses différences entre les deux couplets : durée des notes (dans leur rapport entre elles), changements de hauteur, ajout d'ornementation.

III. 2. 2. 4. Chant 11 : 'Orai banoazu herritik'

Orai banoazu herritik est une chanson d'amour (Transcription musicale (corpus sonore) 11)⁷²¹.

⁷²¹ Paroles et traductions sont disponibles dans les annexes (ANNEXE D : Paroles et traductions des chants choisis pour le corpus sonore).

Transcription 11

Couplet 1 A

O - rai ba - (a) - nu - a her - ri - tik Ar - du - ra bei - tut ni - gar - ra be - gi - (i) - tik

Couplet 2 *repris deux fois*

Er - re - xo - li e - za - zu la - bur - zki Lu - ze zi - ra - de zu es - ki - er - ki - - -

Couplet 3

Tris - te - ri - (ik) ba - na - go e - re E - ni - a - go - zu ar - ra - zoi ga - be

Couplet 4

Gal - du du - (u) - zu - ia i - zar bat Zoin-ek pa - re - ri - kan ez zi - an - (an) bat

Couplet 5

E - ni ma - (ai) - ti - ak i - gor - ri Se - ge - re - tu - an mi - la go - rain - tzi

C 1 B B'

Bat mai - ta - tu ni - an mun - du - tik Bi - ho - tza - (a) - ren er - di - er - di - tik I - kus - te - rat ji - nen de - la la - bur - zki Bi - zi na - di - en a - le - ge - ra - ki.

C 2

Ki - ta - tu na - hi bal - din ba - nai - zu Be - hin on - (on) - tsa so e - gi - da - zu Zer - taz zi - ra di - an en - ga - ja - tu E - ta nor u - (u) - kan du - zun mai - ta - tu.

C 3

Zerk e - gi - nen de - reit pla - ze - rik Gal - du du - da - (a) - naz ge - roz bix - ta - tik zar bat zoi - nek ez - bei - tu pa - re - rik Bi - ho - tza di - zut er - di - ra - tu - rik.

C 4

A - ra - tsi - an ja - li - ren du - zu ar - gi - rik En - kas ez - pa - (a) - da o - doi i - lu - nik U - kan ez e - tza - zu pe - na - rik Bat har e - za - zu ze - ru - tik el - ki - rik.

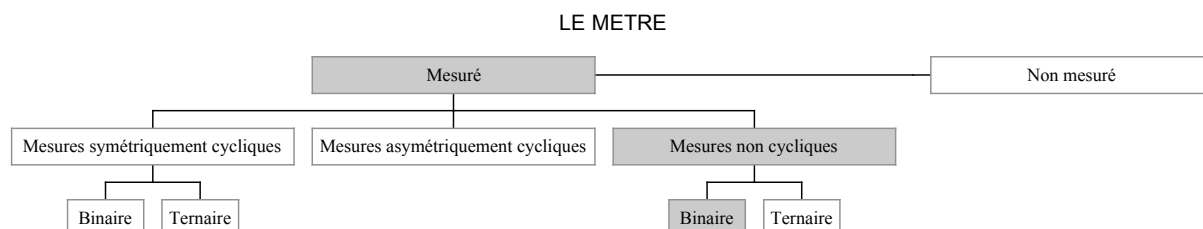
C 5

Gor - pu - tzez ur - run i - za - na - ga - tik Bi - ho - tzez de - (e) - la be - ti e - ne - kin I - kus - te - rat ji - nen de - la la - bur - zki Bi - zi na - di - en a - le - ge - ra - ki.

Transcription musicale (corpus sonore) 11 : *Orai banoazu herritik*, interprété par Laurent Loyatho (9 janvier 1960 - Hasparren). Collecteur : Ximun Haran.

La forme musicale : Il s'agit d'un chant strophique (cinq couplets sont proposés), dont la forme musicale pour chaque strophe est de type ABB'. Nous devons signaler qu'il s'agit du même timbre musical que le chant n° 7 : *Ene maitiak igorri*. Nous comparerons donc ces deux interprétations à la fin de cette analyse.

Le mètre : Nous entendons ce chant dans un *tempo* (pulsation) relativement régulier ($\text{♩} \approx 72\text{-}84$). Chaque phrase musicale est ponctuée par un point d'orgue.



Le rythme : Les rythmes les plus présents sont : *noire* / *deux croches* / *croche pointée double*, alternés tout le long du chant, de manière à avoir des sortes d'accélération ou de ralentissement suivant la cellule utilisée. *Deux croches* et *croche pointée double* semblent avoir la même fonction, amenant toujours au repos sur une ou deux *noires*. Nous nous sentons très proches de la déclamation parlée.



L'échelle : Ce chant est interprété sur une échelle heptatonique, correspondant au mode de *Do* sur *Si b* (altérations à la clé). Cependant, le III^e degré apparaît mobile, en ce qu'il peut être mineur, Majeur, ou dans une hauteur qui se situerait entre les deux (dans son rapport à la tonique). Souvent agrémenté, nous hésitons très souvent dans le repérage de sa hauteur. Cela suggère un jeu mélodique (et donc modal) Majeur/mineur, comme nous l'avons déjà repéré dans d'autres chants. Cette fois-ci, nous avons choisi de signaler par un + (haut) ou un - (bas) les notes entendues hautes ou basses par rapport à la hauteur notée sur la portée.



La mélodie est diatonique (absence de chromatisme). Pourtant, certaines tournures mélodiques pourraient s'en approcher :



Dans cet exemple, l'interprétation d'un *Ré b* un peu haut rappelle les hypothèses proposées par Rodney Gallop qui visent à préférer l'appellation « trois-quarts de tons » au « quart de ton ». Même si aucun des deux concepts ne convient en réalité, l'intervalle du demi-ton grandit effectivement sans pour autant correspondre au ton entier du tempérament égal.

L'ambitus : L'ambitus mélodique forme un intervalle de neuvième qui va de la dominante à la sus-dominante. L'intervalle mélodique le plus grand est une quinte, utilisée dans la dernière phrase musicale de la tonique à la dominante et inversement. Elle est parfois atténuée par des ports de voix ou *glissandi*.



Nous repérons principalement de petits intervalles tels que les secondes et les tierces.

Les hauteurs : Tout d'abord, nous devons signaler des fluctuations du point de vue mélodique si nous considérons les hauteurs absolues. Nous avons choisi de tout transcrire sur une tonique *Si b* et de nous intéresser aux hauteurs relatives.

De plus, en dehors de l'ambiguïté du IIIe degré, nous repérons un IVe degré un peu haut, notamment à la fin du deuxième couplet.



Dans ce cadre, cela peut être dû à l'attraction vers le Ve degré.

Les ornements : L'informateur interprète ce chant de façon syllabique. Sont à signaler tout de même quelques notes de passage, ports de voix ou petits ornements. Nous avons fait le choix de ne pas tous les transcrire étant donné la difficulté à atteindre l'exhaustivité, que ce soit au niveau perceptif ou dans les codes utilisés. Rappelons que nous privilégions une transcription émique pour l'ensemble de notre corpus. Cependant, une typologie des ornements peut être dressée à l'écoute : des *glissandi* très progressifs (chaque hauteur de l'échelle paraît audible), des appoggiatures brèves prises par le ton au-dessous ou au-dessus et des broderies supérieures de type mordants.

La variabilité : Nous observons entre les cinq strophes (Figure 8) quelques changements rythmiques, ou de hauteur (qui suggèrent que celles-ci ne sont pas fixes, qu'elles ne sont que passage entre plusieurs degrés plus forts, et qu'elles sont donc laissées à la liberté de l'interprétation de chacun).

Couplet 1
O - rai ba - (a) - nu - a her - ri - tik Ar - du - ra bei - tut ni - gar - ra be - gi - (i) - tik

Couplet 2
repris deux fois
Er - re - xo - li e - za - zu la - bur - zki Lu - ze zi - ra - de zu es - ki - er - ki - -

Couplet 3
Tris - te - ri - (ik) ba - na - go e - re E - ni - a - go - zu ar - ra - zoi ga - be

Couplet 4
Gal - du du - (u) - zu - ia i - zar bat Zoin - ek pa - re - ri - kan ez zi - an - (an) bat

Couplet 5
E - ni ma - (ai) - ti - ak i - gor - ri Se - ge - re - tu - an mi - la go - rain - tzi

C 1
Bat mai - ta - tu ni - an mun - du - tik Bi - ho - tza - (a) - ren er - di er - di - tik I - kus - te - rat ji - nen de - la la - bur - zki Bi - zi na - di - en a - le - ge - ra - ki.

C 2
Ki - ta - tu na - hi bal - din ba - nai - zu Be - hin on - (on) - tsa so e - gi - da - zu Zer - taz zi - ra di - an en - ga - ja - tu E - ta nor u - (u) - kan du - zan mai - ta - tu.

C 3
Zerk e - gi - nen de - reit pla - ze - rik Gal - du du - da - (a) - naz ge - roz bux - ta - tik zar bat zoi - nek ez - bei - tu pa - re - rik Bi - ho - tza di - zut er - di - ra - tu - rik.

C 4
A - ra - tsi - an ja - li - ren - du - zu ar - gi - rik En - kas ez - pa - (a) - da o - doi i - lu - nik U - kan ez e - tza - zu pe - na - rik Bat har e - za - zu ze - ru - tik el - ki - rik.

C 5
Gor - pu - tzez ur - run i - za - na - ga - tik Bi - ho - tzez de - (e) - la be - ti e - ne - kin I - kus - te - rat ji - nen de - la la - bur - zki Bi - zi na - di - en a - le - ge - ra - ki.

Figure 8 : Transcription 11 - Mise en relief des variantes

L'informateur fait preuve d'inventivité, et termine le chant un demi-ton au-dessus, grâce au motif suivant :



La notion de *modèle* : Enfin, comme nous l'avons déjà signalé, les interprétations 7 et 11 utilisent le même timbre musical. Nous avons donc décidé d'épurer chacune des mélodies afin d'en dégager les degrés forts (Figure 9), ce qui se rapprocherait de l'idée de *modèle* définie notamment par Simha Arom⁷²². Nous ne soumettons par contre notre proposition à aucune validation des chanteurs. Celle-ci reste donc discutable, mais elle nous permet de dégager les différences principales apparaissant entre ces deux interprétations, au-delà d'une ornementation riche autour de ces degrés forts. Les deux modèles sont superposés, transposés sur une tonique de Do, mais nous n'avons signalé pour le chant 11 que les hauteurs divergentes par rapport au chant 7. Dans les deux cas, nous avons laissé quasiment intacte la formule de fin de phrase, commune aux deux chants.

Confrontation des *modèles* des transcriptions 7 et 11

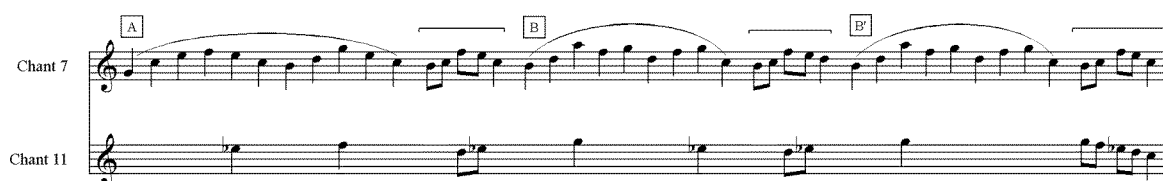


Figure 9 : Transcriptions 7 et 11 : confrontation des *modèles*

⁷²² *Ibid.*, p. 262.

Nous pouvons en conclure :

- Seul le chant 11 développe l'ambiguïté Majeur/mineur autour du III^e degré.
- Le VI^e degré (ici La) n'apparaît pas pertinent dans la réalisation du modèle du chant 11 (il est pourtant présent dans le grave).
- De ce fait, le chant 7 aurait son point culminant (dans la partie B) sur le VI^e degré, amené par la dominante, tandis que celui-ci se situerait dans le chant 11 sur la dominante, amenée par le IV^e degré.
- Contrairement à l'interprétation du chant 11, l'informateur du chant 7 répète les parties B et B', sur le même texte, en y apportant cependant des variations du point de vue ornemental.
- Dans les formules de fin de phrase, le chant 7 privilégie un saut de quarte dans un motif ascendant-descendant afin d'arriver sur la tonique et la sus-tonique. Le chant 11 préfère quant à lui un motif conjoint qui se termine sur les mêmes appuis.

III. 2. 2. 5. Chant 12 : 'Ürzo bat jin izan da'

Ürzo bat jin izan da est une chanson d'amour (Transcription musicale (corpus sonore) 12)⁷²³.

⁷²³ Paroles et traductions sont disponibles dans les annexes (ANNEXE D : Paroles et traductions des chants choisis pour le corpus sonore).

Transcription 12

Très libre

Couplet 1

[A] Pau-su - a - ren har-tze - (e) - ko de - sei - na ba - (a) - dut nik Mai - ti - a - ren e - txe - (e) - rat

Couplet 2

Mai - ti - a - ren e - txe - (e) - rat zu gaur jo - a - (ai) - te - ko Be-rant e - re du - ke - (e) - zu

C 1

[B] gaur hel - du be - (e) - har niz Ha - ren - (en) on - do - an ez - pa - (a) - (a) - (a) - niz nik e - (ez) dut pau - (au) - su - rik

C 2

Entre deux il - hun zer - ra - (a) - tu - rik Bi - ha - (har) jo - a - nen zi - ra - (a) - (a) - (a) on - tsa - (a) pau - sa - (a) - tu - rik

C 1

[C] Tra la la la la la la la la la la la la la la (a) la Nik e - (ez) dut pau - (au) - su - rik.

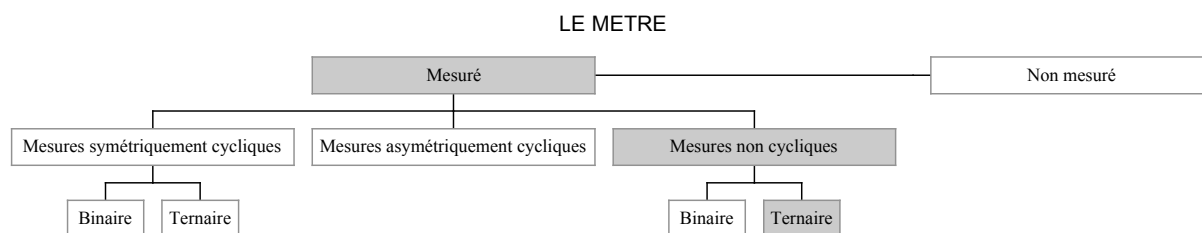
C 2

Tra la la la la la la la la la la la la la la - la on - tsa - (a) pau - sa - (a) - tu - rik.

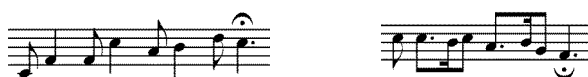
Transcription musicale (corpus sonore) 12 : *Ūrzo bat jin izan da*, interprété par Irigoien de Behorlegi (années 1960 - Tardets). Collecteur : Ximun Haran.

La forme musicale : Il s'agit d'un chant strophique (deux couplets sont proposés), dont la forme musicale pour chaque strophe est de type AABC.

Le mètre : Nous entendons ce chant dans un *tempo* (pulsation) très fluctuant ($\text{J.} \approx 46-54$). La phrase B est chantée telle une cadence, de manière très libre et relativement lente. Le *tempo* paraît accéléré dans la partie C, tout en ralentissant largement sur la dernière phrase musicale. Chaque phrase est ponctuée par un point d'orgue.



Le rythme : Les rythmes les plus présents sont : *noire / croche* dans la partie A et *croche pointée double croche* (appelé *sicilienne*) dans les parties B et C, souvent précédés d'une levée (*croche*), le repos se faisant toujours sur un temps plus ou moins long, que nous avons choisi de noter grâce à une *noire pointée* surmontée d'un point d'orgue.



L'échelle : L'analyse du mode nous paraît délicate dans ce chant. Nous souhaitons parler d'un mode de *Ré* sur *Fa*, le *Ré b* et le *Mi bécarré* pouvant être considérés comme ornements mélodiques (ou *pyén*). Ainsi, nous parlerons d'échelle heptatonique, où le VI^e et le VII^e degrés seraient mobiles (mineur/Majeur). D'autre part, signalons que les altérations ont été mises à la clé pour une praticité de lecture.

La mélodie est diatonique (absence de chromatisme).

L'ambitus : L'ambitus mélodique forme un intervalle de douzième qui va de la dominante à la sus-tonique. L'intervalle mélodique le plus grand est une sixte, qui marque le passage de l'avant-dernière à la dernière phrase musicale du chant.



Nous repérons principalement de petits intervalles tels que les secondes et les tierces.

Les hauteurs : Nous avons choisi de ne pas noter les ports de voix et petits ornements (très fréquents). Nous préférons dresser des conclusions générales sur l'ensemble de l'interprétation. Signalons tout de même notre difficulté à transcrire ce chant, les hauteurs se

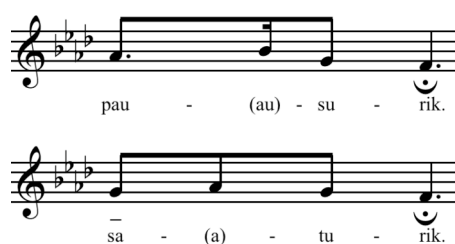
situant le plus souvent « entre deux » hauteurs du tempérament égal. Le contexte mélodique est donc très fluctuant. Lorsqu'il s'agit d'un chant monodique *a capella*, nous ne pouvons réellement parler en terme de hauteur absolue⁷²⁴.

Il semble que certaines phrases musicales paraissent plus ambiguës que d'autres :

- La phrase A semble mouvante du point de vue des hauteurs, caractérisée par de nombreux ports de voix, *glissandi* entre les notes, ornements brefs (nous n'avons pas souhaité les noter), hauteurs s'éloignant du tempérament égal, relativement mobiles.
- La phrase B est mélismatique dans son rapport au texte, mais les hauteurs paraissent un peu plus stables,
- La phrase C, dont l'échelle est clairement identifiable, semble très stable du point de vue des hauteurs, sans ornement, très proche du tempérament égal.

Les ornements : L'informateur interprète ce chant de façon à la fois syllabique et à la fois mélismatique. Sont à signaler dans ce cadre notes de passage, ports de voix et ornements brefs.

La variabilité : En dehors des libertés métriques (qui ne sont pas notées sur la transcription) et de notre perception de hauteurs ambiguës, les deux strophes sont pratiquement identiques, la différence majeure étant le motif final :



⁷²⁴ *Ibid.*, p. 267.

III. 2. 3. Conclusion partielle

Malgré les mutations décrites par Pierre Navarre en 1970, il semble que la forme *traditionnelle* de chant monodique, *a capella* et strophique, soit toujours présente dans les années 1960.

Dans le corpus choisi, la forme tripartite semble également toujours dominante.

Nous repérons encore des chants mesurés et *non mesurés*.

Du point de vue de l'échelle utilisée, nous remarquons trois échelles heptatoniques – deux modes de *Ré* et un mode de *Do* –, des contextes mélodiques fluctuants, ainsi que la présence de degrés mobiles (IIIe, VIe et VIIe) et de degrés *hauts* (IVe et Ve).

Ces éléments renvoient donc aux pratiques observées dans le corpus sonore des bornes historiques précédentes.

En revanche, il semble que l'ambitus (douzième) et les intervalles mélodiques (octave) tendent à s'agrandir dans certaines pièces.

Nous devons signaler que le corpus sonore continue de répondre à nos hypothèses de hauteurs mobiles notamment, car nous l'avons choisi en fonction de certains critères. Rappelons que les archives sonores à notre disposition sont constituées également de chants répondant aux caractéristiques musicales décrites par Pierre Navarre dans son ouvrage *Essor ou déclin de la Chanson basque ?*. Deux pratiques relativement divergentes cohabitent donc.

Enfin, en comparant les chants 7 et 11, nous observons un exemple de réutilisation d'un timbre musical. Or, nous remarquons que la tentative d'émergence du *modèle* des deux chants révèle la présence de légères différences de hauteur. Dans le cadre de notre recherche, nous n'irons pas plus loin dans ce domaine, mais cette observation pourrait permettre une étude plus approfondie des aspects prosodiques ou du *figuralisme*.

III. 3. 1983 – 1990 : Etat des lieux des recherches musicologiques sur le chant basque

III. 3. 1. L'œuvre de José Antonio Arana Martija (1931-2011)

III. 3. 1. 1. Contexte d'écriture de l'article

Dans les années 1980, la Nouvelle Chanson basque laisse place à l'« explosion des groupes de "hard rock". Mais la chaîne ne s'est pas rompue pour autant⁷²⁵ ». Dans une certaine continuité effectivement, le message reste sensiblement le même tandis que l'esthétique et le langage musical évoluent, à l'instar des mouvements nationaux et internationaux de l'époque. L'industrie discographique et l'édition d'ouvrages littéraires se développent au Pays Basque. Le *bertsularisme*⁵⁴² connaît également un succès de plus en plus grand. Les *kantaldi*⁷²⁶ et parties de pelote disparaissent ou s'enrichissent de nouvelles propositions, la musique contemporaine faisant notamment son entrée dans certaines créations musicales en langue basque. L'utilisation des médias devient inévitable⁷²⁷ :

« A une époque où l'image est si omniprésente, la communauté bascophone ne peut se permettre de négliger ce média et se doit de l'exploiter dans un double but : pour perfectionner l'apprentissage de la langue basque, et pour ne pas rester à l'écart d'un domaine culturel essentiel⁷²⁸ ».

Peio Etcheverry parle alors d'un véritable *bouillonnement culturel*⁷²⁹ où les concepts de tradition et de création seraient discutés, préoccupations observables depuis plusieurs années déjà à travers le mouvement *revival* des musiques traditionnelles⁷³⁰. La chanson *traditionnelle* a des difficultés à trouver sa place, les contextes de jeu n'étant plus du tout les mêmes qu'un siècle auparavant.

⁷²⁵ INTXAUSTI Joseba, *op. cit.*, p. 195.

⁷²⁶ *Kantaldi* : Concert de chant.

⁷²⁷ Une chaîne de télévision en basque est créée en 1983 : *Euskal Telebista* (ETB).

⁷²⁸ INTXAUSTI Joseba, *op. cit.*, p. 196.

⁷²⁹ De même au Pays Basque espagnol, après des années marquées par la dictature de Franco, les Basques tentent de se réapproprier une culture qu'ils ont dû nier ou cacher pendant plus de quarante ans.

⁷³⁰ Entretien avec Peio Etcheverry (enseignant d'Histoire), le 27 février 2012.

Dans ce contexte, Jean Haritschelhar, académicien et docteur en Lettres, dirige l'édition d'un ouvrage intitulé *Etre basque*. Selon lui, être basque, c'est « se considérer comme membre de la "nation" basque, même si l'on est de citoyenneté française, espagnole ou américaine, c'est avoir pleine et claire conscience de faire partie d'un peuple, d'une communauté sociale, spirituelle et affective à laquelle nous attachent des liens de sang ou d'esprit ou de cœur⁷³¹ », en somme une démarche volontariste. Dans cet ouvrage collectif, José Antonio Arana Martija, musicologue, est invité par l'auteur à décrire les traits typiques du chant basque. Or, celui-ci cite les caractéristiques que les musicologues prennent en compte d'ordinaire quand ils analysent la chanson populaire. Nous retrouvons donc ici des éléments des études de Charles Bordes, R. M. de Azkue et de Rodney Gallop notamment. En l'absence d'analyse supplémentaire proposée par l'auteur, nous pouvons supposer que toutes ses affirmations sont directement issues d'ouvrages plus anciens.

Pour analyser cet article, nous allons reprendre sensiblement le plan proposé par José Antonio Arana Martija. Celui-ci fait tout d'abord l'inventaire des plus grandes influences admises pour le chant basque. Il revient ensuite sur les caractéristiques musicales décrites par ses prédécesseurs, et termine en soulignant certains problèmes autour de la thématique du chant et de la musique basques. Mais avant de commencer, nous allons donner quelques éléments biographiques de l'auteur afin de situer cet article au cœur de son œuvre.

III. 3. 1. 2. Eléments biographiques⁷³²

José Antonio Arana Martija naît le 10 mars 1931 à Guernica et meurt le 27 avril 2011 dans la même ville.

Après s'être exilé en France avec sa famille de 1937 à 1939, José Antonio Arana Martija s'installe à Bilbao, puis à Muxika, où il restera jusqu'en 1950. Il entre en 1942 au séminaire diocésain, et commence rapidement à étudier la théorie musicale. Laissant la prêtrise en 1947, il obtient le baccalauréat en 1948, puis réalise de brillantes études en droit et en sciences économiques. En 1954, il fonde sa première chorale, la chorale Sainte-Cécile de Gernika. Il est d'ailleurs lui-même chanteur. Dans les années 1960, il commence à publier quelques

⁷³¹ HARITSCHELHAR Jean, 'Etre basque', Enbata, n° 1664, 8 février 2001, p. 8.

⁷³² ZUBIKARAI EZKIAGA Antton, 'Jose Antonio Arana-Martijari Omenaldia = Homenaje a José Antonio Arana-Martija : Algunos apuntes biográficos, activados con recuerdos personales', in *Musiker 15. Cuadernos de Música*, Bilbao, Eusko Ikaskuntza, 2007, pp. 9-19.

travaux⁷³³ – fruits d'un travail de recherche en particulier sur la musique basque – dans différentes revues. Son intérêt et son action en faveur de la langue basque vont le propulser à la direction de la revue *Brisas Guerniquesas* en 1962 (qui commence alors à introduire des articles en euskara). Il est également le fondateur de l'*ikastola*⁷³⁴ Seber Altube en 1966. Dans les années 1970, il est engagé pour trier et classer les archives musicales du chœur de Bilbao, conservées aujourd'hui dans les archives de la province de Biscaye. En tant que bibliothécaire et bibliographe, il est invité à visiter plusieurs bibliothèques aux Etats-Unis, à Madrid, à Londres et à Paris. José Antonio Arana Martija participe également à la création d'une Académie Municipale de Musique à Gernika en 1970.

En 1976, la première édition⁷³⁵ de son livre *Música Vasca*⁷³⁶ est publiée à Saint-Sébastien. Il s'agit du premier ouvrage retraçant l'Histoire de la musique basque des « origines » – les sources les plus anciennes dateraient de la Préhistoire – à nos jours. Associer musique et basque dans le titre de l'ouvrage représenterait parfaitement les deux préoccupations principales de l'auteur selon Antton Zubikarai Ezkiaga⁷³⁷. En 1978, il fonde la chorale Andra Mari, mixte, qu'il dirigera pendant dix ans. Au début des années 1980, il insiste sur la nécessité de publier la mélodie associée aux *bertsu* (vers improvisés) dans toute étude sur le *bertsularisme*⁵⁴².

Durant sa vie, José Antonio Arana Martija est nommé notamment chercheur associé à l'*Euskaltzaindia*⁷³⁸ (1979), directeur de la section Musique d'Eusko Ikaskuntza – Société

⁷³³ Il publie son premier article sur la musique basque en 1962 dans la revue spécialisée *Tesoro Sacro Musical*. Celui-ci s'intitule : 'Dos estrenos en Marquina : El Stabat Mater del P. José Domingo y el Magnificat de Cardoso'.

⁷³⁴ *Ikastola* : Ecole associative, sous contrat d'association avec l'Etat, proposant une éducation immersive en langue basque. Au Pays Basque français, nous comptons aujourd'hui 29 *ikastolas*, dont un lycée et trois collèges selon Seaska, fédération des *ikastolas*. URL : <http://www.seaska.net/web/default.php>, consulté le 24 avril 2012.

⁷³⁵ La deuxième édition date de 1987.

⁷³⁶ ARANA MARTIJA José Antonio, *Música vasca*, Saint Sébastien, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1976, 352 p.

⁷³⁷ ZUBIKARAI EZKIAGA Antton, *op. cit.*, pp. 9-19.

⁷³⁸ L'Académie de la langue Basque fondée en 1918 est l'institution académique officielle qui se consacre à la défense de la langue basque. Elle réalise des travaux de recherche en matière de langue basque et en établit les règles grammaticales; elle s'attache également à la promotion et aux droits de la langue basque. Euskaltzaindia est le nom basque de l'Académie de la langue basque. URL : http://www.euskaltzaindia.net/index.php?option=com_content&catid=78&id=196&lang=fr&view=article, consulté le 19 avril 2012.

d'études basques (1987), académicien titulaire de l'*Euskaltzaindia*⁷³⁹ (1988) et membre d'honneur de Euskal Idazleen Elkarte (1998).

Ses différentes recherches et publications portent en grande partie sur la langue basque, la musique basque, le folklore, l'enseignement au Pays Basque, le *bertsularisme*⁵⁴² et la direction de chœur. Signalons enfin une monographie sur Resurrección María de Azkue – auteur de l'ouvrage analysé dans le chapitre II. 2. 1 (L'œuvre de Resurrección María de Azkue (1864-1951)) – datant de 1983⁷⁴⁰.

III. 3. 1. 3. Les influences

Dans son article, José Antonio Arana Martija reprend les différentes hypothèses postulées par les musicologues tout au long du XX^{ème} siècle, à propos des influences qu'aurait subies la musique basque⁷⁴¹.

III. 3. 1. 3. 1. Les influences celtiques

José Antonio Arana Martija signale tout d'abord des influences celtiques :

« Nos musicologues n'ont pas hésité à admettre des influences étrangères comme celles que Gaskue vit dans l'essentielle intromission de la musique celtique, dénoncée aussi par Azkue, Donostia, Otaño, Uriarte ou Lacombe⁷⁴², comme plus mitigée mais réelle⁷⁴³. »

Lorsqu'il souligne cette *non-hésitation* de la part des musicologues publiant sur la musique basque, cela fait écho aux questions formulées de la manière suivante par l'auteur lui-même : la musique basque est-elle née seule, a-t-elle évolué seule, est-elle le fruit d'influences diverses ou est-elle directement importée ? Selon José Antonio Arana Martija, admettre des

⁷³⁹ En 2006, l'Académie de la langue basque met en place un statut d'académicien émérite. Six académiciens titulaires, dont José Antonio Arana, ayant plus de 75 ans sont choisis : Piarres Xarritton, Xavier Diharce "Iratzeder", Jean Haritschelhar, Émile Larre et Antonio Zavala.

⁷⁴⁰ ARANA MARTIJA José Antonio, *Resurrección María de Azkue*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1983, 112 p.

⁷⁴¹ Avant de citer toutes ces théories, rappelons tout de même les propos de José Antonio Arana Martija : « A ce stade, nous ne pouvons définir avec précision les caractéristiques nationales de notre art musical, du moins jusqu'au XIX^{ème} siècle, où apparaît en Europe le nationalisme musical. » ARANA MARTIJA José Antonio, 'La musique basque', in *Etre basque, Toulouse, Privat, 1983*, p. 361.

⁷⁴² Resurrección María de Azkue (1854-1951) est musicologue et académicien de la langue basque, José Antonio de Donostia (1886-1956) est compositeur et musicologue, Nemesio Otaño (1880-1956) est compositeur et organiste, Eustaquio de Uriarte Amorrotu (1863-1900) est musicologue et Georges Lacombe (1879-1914) est linguiste, académicien de la langue basque.

⁷⁴³ ARANA MARTIJA José Antonio, 'La musique basque', *op. cit.*, p. 371.

influences extérieures serait alors considéré comme une attitude plus scientifique que d'imaginer une originalité et une indépendance « à tout prix⁷⁴⁴ » – parti pris partagé par tous les musicologues du XX^{ème} siècle étudiant la musique basque.

Or, le lien entre Celtes et Basques est signifié dans des domaines très différents tout au long du XIX^{ème} siècle, véhiculé par exemple par l'écrivain basque français Joseph Augustin Chaho (1811-1858) ou le philologue français Hyacinthe de Charencey (1832-1916)⁷⁴⁵. La Bibliothèque nationale de France elle-même a rassemblé fonds basque et celtique⁷⁴⁶. Du point de vue musical, nous avons déjà signalé que Francisco Gascue écrit en 1913 un essai où il observe une influence celtique sur la musique *populaire* basque⁷⁴⁷. Cependant, en guise de réponse, R. M. de Azkue prononce en 1918 une conférence où il réfute de manière très virulente les arguments de Francisco Gascue⁷⁴⁸. Nous ne connaissons à ce jour aucune étude scientifique qui mettrait réellement en relation les musiques celte et basque. Nous ne pouvons donc pas confirmer ou infirmer les hypothèses rapportées par José Antonio Arana Martija, notamment en l'absence de sources fiables.

III. 3. 1. 3. 2. Les influences de la musique grecque ancienne

José Antonio Arana Martija remarque ensuite un « trop long espace de temps entre les invasions celtiques et l'arrivée du christianisme (plus de dix siècles) pour penser que dans

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 371.

⁷⁴⁵ « L'accent est mis sur les affinités entre les Basques et les peuples germaniques et celtiques ». BERNAND Carmen, 'La boucle de la mélancolie ou l'imaginaire du nationalisme basque', *Etudes rurales*, n° 163-164, Paris, Ecole des hautes études en sciences sociales, 2002, p. 133-143. URL : www.cairn.info/revue-etudes-rurales-2002-3-page-133.htm, consulté le 18 avril 2012. DE CHARENCEY Hyacinthe (comte de), 'Numération basque et celtique', *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, no XI, Paris, Société de Linguistique de Paris, 1900, pp. CXV-CXIX. URL: <http://hdl.handle.net/10690/1122>, consulté le 18 avril 2012.

⁷⁴⁶ En réalité, nous ne savons pas exactement quelles sont les raisons de la réunion des manuscrits basques et celtes. « Outre l'idée d'une possible proximité entre les deux familles linguistiques celte et basque qui pouvait avoir cours à une certaine époque et qui aurait pu amener à regrouper les manuscrits, peut-être faut-il tout simplement songer à une raison plus matérielle : s'agissant de trois ensembles très réduits, Henri Omont a pu décidé de les réunir en un seul fonds pour des raisons de conservation afin d'éviter leur dispersion dans les vastes collections de manuscrits conservées au département. » Entretien avec Guillaume Fau, conservateur des manuscrits modernes, Bibliothèque nationale de France, le 25 avril 2012.

⁷⁴⁷ GASCUE Francisco, 'Orígen de la música popular vascongada', *Revista Internacional de estudios vascos*, Paris, RIEV, n° 7-1, 1913, pp. 67-98.

⁷⁴⁸ AZKUE Resurrección María (de), 'Música popular vasca', in *Cancionero popular vasco, edición manual, sin acompañamiento*, 1/ Barcelone, 1922-1923 ; 3/ Bilbao, Euskaltzaindia, 1990, Tome 1, pp. 5-26.

l'intervalle il n'y eut pas d'autres influences fondamentales⁷⁴⁹ ». Il soumet alors l'idée d'une relation entre musique basque et musique grecque ancienne :

« parmi les nombreux mystères non révélés de notre première histoire, figure la possible relation de notre musique chantée préhistorique avec celle de la Grèce des années 2000 av. J.-C. [...] Il n'est pas insensé de penser que la musique grecque put à une certaine époque influencer notre système musical. Il y a en effet de grandes similitudes de tonalité, de mélodies et de rythmes qu'ont observées Azkue et Madina⁷⁵⁰. »

Dans cette citation, nous ne pouvons occulter les précautions prises par l'auteur : « la possible relation », « il n'est pas insensé de penser que ». Il s'appuie alors sur des études du début du XX^{ème} siècle pour valider ses hypothèses, en citant notamment R. M. de Azkue – qui signale effectivement des caractéristiques musicales communes entre musique basque et musique grecque dans sa conférence de 1918⁷⁵¹. Pourtant, si nous nous référons à l'œuvre de Francisco Madina, qu'il cite également, nous remarquons le caractère subectif des sources qui permettent le rapprochement entre ces deux pratiques :

« Conviene advertir que la música griega se representaba gráficamente por medio de la escritura alfabética. No obstante la erudición del señor Th. Reinach⁷⁵² quien, bajo la asesoría de G. Fauré, se encargó de llevar a cabo la transcripción del Himno [de Apolo] a nuestro sistema musical, hay que reconecer que la versión no es inobjetable. Más que dudosa, la llama el señor Uruñuela⁷⁵³ »⁷⁵⁴.

Nous avons déjà précisé lors de l'analyse des conférences de R. M. Azkue (Cf. II. 2. 1. 4 La deuxième conférence : *La música popular vasca y la griega*) que les sources sur la musique grecque nous donnent plus d'éléments sur les contextes de jeu que sur la musique elle-même.

⁷⁴⁹ ARANA MARTIJA José Antonio, 'La musique basque', *op. cit.*, p. 371.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, pp. 363 et 371.

⁷⁵¹ AZKUE Resurrección María (de), 'La música popular vasca y la griega', *op. cit.*, pp. 27-53.

⁷⁵² Théodore Reinach (1860-1928), spécialisé notamment dans l'histoire de la Grèce antique, déchiffre à Delphes la notation musicale d'un ancien hymne à Apollon. CAGNAT René, 'Notice sur la vie et les travaux de M. Théodore Reinach', in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 75^e année, N° 4, 1931. pp. 374-393.

⁷⁵³ José Uruñuela (1891-1963) est un compositeur, musicien et maître de danse basque.

⁷⁵⁴ MADINA Padre Francisco (de) ; DONOSTIA Padre José Antonio (de), *De música vasca*, Buenos Aires, Ekin, 1943, p. 52. « Il convient de noter qu'on représentait la musique grecque au moyen de l'écriture alphabétique. Malgré l'érudition de M. T. Reinach, qui, sous la direction de G. Fauré mena à bien la transcription musicale de l'Hymne [à Apollon], nous devons reconnaître que la version n'est pas irréprochable. Plus que douteuse, selon M. Uruñuela ». Traduction réalisée avec l'aide de Françoise Olhandeguy (enseignante).

La comparaison entre musique grecque et musique basque nous apparaît donc quelque peu arbitraire du point de vue musicologique.

Enfin, l'étude des influences subies par la musique basque semble revêtir selon José Antonio Arana Martija un certain mystère. Selon lui, de nombreux doutes subsisteraient quant à l'étude de l'origine du *peuple basque*. A titre d'exemple, signalons que du point de vue de la langue basque, Beñat Oyharçabal, chercheur CNRS, affirme en 2003 que les éléments pouvant être rassemblés en vue d'un éventuel apparentement avec d'autres langues seraient insuffisants pour permettre la formation d'un consensus minimum chez les bascologues et linguistes spécialistes de comparaison historique⁷⁵⁵. Ces « mystères » persisteraient donc de nos jours encore.

III. 3. 1. 3. 3. Les influences du plain-chant

Comme l'avait écrit Charles Bordes (repris par ses successeurs), le lien avec le plain-chant, du point de vue de ses modes notamment, est également souligné par José Antonio Arana Martija.

« Pour ce qui touche au Pays basque, l'introduction du grégorien par le christianisme a une importance vitale sur tout l'avenir de sa musique populaire. [...] de même que, pendant les siècles précédents, ils [les Basques] avaient pu être influencés par les gammes celtiques ou les mélodies grecques, ils entrent maintenant de plain-pied⁷⁵⁶ dans les modes grégoriens qui sont conservés jusqu'à nos jours dans beaucoup de chansons populaires basques⁷⁵⁷. »

Nous avons déjà signalé que Charles Bordes justifie la relation entre plain-chant et musique basque grâce, notamment, à l'écriture en notation carrée (système d'écriture utilisé au Moyen-Age) d'un *Basa Ahaide*⁷⁵⁸ basque. Cela ne donne pourtant aucune preuve d'un langage musical commun. En ce qui concerne la modalité, les relations entre musique religieuse et musique *populaire* paraissent tout à fait légitimes, même si les échelles modales sont plutôt universelles. Dans ce cadre, il serait donc intéressant d'observer si le répertoire de chant

⁷⁵⁵ OYHARCABAL Beñat, 'Au sujet de l'histoire de la langue basque et de ses apparentements', Texte d'une conférence donnée le 19 septembre 2003 dans le cadre de la rencontre *Langue et peuplement : le cas de la langue basque*, Centre de recherche sur la langue et les textes basques (IKER), Bayonne, 2003, pp. 4-5.

⁷⁵⁶ Remarquons le jeu de mot « plain-pied » / « plain-chant ».

⁷⁵⁷ ARANA MARTIJA José Antonio, 'La musique basque', *op. cit.*, p. 364.

⁷⁵⁸ Souvent traduit par *chant sauvage* : sans paroles, de caractère libre, décrivant le vol des oiseaux.

basque modal correspond tout à fait aux règles d'écriture des modes d'église (hiérarchie des notes) ou si l'échelle mélodique est simplement la même. Dans ce dernier cas, les influences de la musique grégorienne sur la musique basque pourraient être remises en question.

III. 3. 1. 3. 4. Les gammes utilisées dans la musique basque

Si nous reprenons notre dernière citation (ci-dessus), remarquons que José Antonio Arana Martija évoque l'influence ancienne des « gammes celtiques » sur la musique basque. Or, deux problèmes se posent : d'une part, la difficulté de définition du concept « celte » (territoire linguistique, culturel, etc.) ; d'autre part, le manque de théorisation des dites gammes celtiques. Sur ce dernier sujet, si nous nous référons aux écrits de Maurice Duhamel datant du début du XX^{ème} siècle⁷⁵⁹, le système modal des Bretons-Armoricains se composerait de quinze modes, dont treize seraient diatoniques (deux seulement emploieraient des degrés chromatiques). De plus, la musique des Hébrides, qui aurait conservé toutes les formes anciennes de la musique celte, compterait vingt modes, inspirés du cycle des quintes. Ces théories n'ont pas vraiment fait l'objet d'un consensus général. Nous ne nous attarderons donc pas sur ce sujet. Encore une fois, nous regrettons l'absence d'analyse complémentaire de la part de José Antonio Arana Martija pour justifier ses propos.

José Antonio Arana Martija s'intéresse ensuite aux gammes enharmoniques qui seraient utilisées dans la musique basque :

« on sait que le grégorien a pris à la musique grecque la gamme diatonique (avec cinq intervalles d'un ton et deux d'un demi-ton situés en différents endroits dans chacun des huit modes). Mais la musique grecque a connu deux autres types de gammes : la chromatique (construite sur des intervalles de demi-tons), et la gamme enharmonique (construite sur les intervalles de quarts de tons). Dans notre musique populaire archaïque, et même dans la musique actuelle de nos *bertsularis*, on observe des vestiges de gammes enharmoniques [...] ⁷⁶⁰ ».

Il est difficile pour nous de parler de gammes diatoniques, chromatiques ou enharmoniques grecques anciennes, étant donné la difficulté d'interprétation des sources à notre disposition.

⁷⁵⁹ DUHAMEL Maurice, 'Les premières gammes celtiques et la musique populaire des Hébrides', in *Annales de Bretagne*, Tome 31, numéro 1, 1916, pp. 1-18. Hébrides : archipel du Royaume-Uni situé dans l'ouest de l'Écosse. DUHAMEL Maurice, 'Les 15 modes de la musique bretonne', in *Annales de Bretagne*, Tome 26, numéro 4, 1910, p. 704.

⁷⁶⁰ ARANA MARTIJA José Antonio, 'La musique basque', *op. cit.*, p. 371.

Ce que nous remarquons plutôt, c'est le fait que José Antonio Arana Martija postule de manière implicite la présence de « quarts de tons » dans le chant basque (« vestiges de gammes enharmoniques », soit « construite sur des quarts de tons »). Cette thèse renvoie directement aux propos de Madame de la Villéhelio en 1869⁷⁶¹, ceux de Rodney Gallop en 1927⁷⁶² (plus tempérés) ou ceux de Jean Ithurriague en 1947⁷⁶³, mais elle est assortie cette fois d'une nouvelle explication. La paternité de ces « quarts de tons » reviendrait à la musique grecque ancienne qui utiliserait des gammes enharmoniques et dont la relation avec la musique basque a été postulée par R. M. de Azkue. Ainsi, la présence de « quarts de tons » serait justifiée par la relation entre le chant basque et la musique grecque ancienne, postulat discutable lui-même.

III. 3. 1. 3. 5. Conclusion partielle

Enfin, et comme ses prédécesseurs, José Antonio Arana Martija rappelle que malgré toutes les influences signalées, le chant basque resterait *basque* :

« Il faut conclure que la musique basque, au cours de son développement historique, a combiné ses propres matériaux sonores avec ceux qui, cédés par d'autres cultures, ont été facilement et convenablement assimilables. La musique basque est musique du peuple basque⁷⁶⁴. »

Cela renvoie à l'idée exposée par Rodney Gallop selon laquelle le *peuple basque* ne prendrait ailleurs que ce qui correspond déjà à son « idéal esthétique »⁷⁶⁵. *Peuple et musique* sont donc ici très fortement associés : les Basques sembleraient être acteurs des choix esthétiques de la musique basque, en même temps que celle-ci serait le reflet de l'être humain. Rappelons-nous les propos de Jean Ithurriague en 1947 qui définit la chanson basque comme étant « le témoignage clair et naïf d'une race⁷⁶⁶ », ou de Charles Bordes en 1897 qui écrit : « Rien ne fait mieux connaître un basque que sa chanson⁷⁶⁷ ». Dans ce cadre, les éléments empruntés à l'extérieur tendraient à une certaine adéquation et uniformité – musicale et humaine en

⁷⁶¹ DONOSTIA Père José Antonio, '*Souvenirs des Pyrénées (Recuerdo de los Pirineos)* – traduction de l'œuvre de Madame de la Villéhelio', in *Obras Completas del Padre Donostia*, Tome II, Bilbao, La Gran Enciclopedia vasca, 1983, pp. 361-390.

⁷⁶² GALLOP Rodney A., 'Rythme et mesure...', *op. cit.*, pp. 213-228.

⁷⁶³ ITHURRIAGUE Jean, *op. cit.*, 118 p.

⁷⁶⁴ ARANA MARTIJA José Antonio, 'La musique basque', *op. cit.*, p. 371.

⁷⁶⁵ GALLOP Rodney A., 'La chanson populaire basque', *op. cit.*, pp. 8-9. Jean Ithurriague en parle également.

⁷⁶⁶ ETCHEVERRY-AINCHART Peio ; LARRABURU Colette, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁶⁷ BORDES Charles, 'La musique populaire des Basques', in BOUCHER Gustave (dir.), *La tradition au Pays Basque*, Paris, Aux bureaux de la tradition nationale, 1899, p. 297.

quelque sorte – avec le langage musical présent dans la musique basque (matériaux « facilement et convenablement assimilables »).

En conclusion, remarquons que José Antonio Arana Martija reprend les différentes thèses observées par ses prédécesseurs en ce qui concerne les influences subies par le chant basque, sans les discuter. D'une manière générale, nous considérons que les sources ne sont pas assez conséquentes pour travailler de manière approfondie sur ce sujet⁷⁶⁸. D'autre part, nous nous posons la question de la pertinence de ce type de questionnement au XXI^{ème} siècle, toutes les musiques occidentales étant aujourd'hui plurielles (et ce depuis plusieurs siècles déjà !). En s'exprimant quasi-systématiquement à la deuxième personne du pluriel, l'auteur signifie non seulement son implication au sein du Pays Basque, mais également une volonté de filiation avec Francisco Gascue, R. M. de Azkue ou le Père Donostia, « nos » musicologues.

III. 3. 1. 4. Les caractéristiques musicales de la chanson basque

Nous allons dresser l'inventaire des différents éléments musicaux attribués au chant basque par José Antonio Arana Martija. L'aspect tout à fait synthétique est volontaire étant donné que nous n'observons que peu d'éléments nouveaux par rapport aux ouvrages analysés dans le chapitre précédent⁷⁶⁹. José Antonio Arana Martija reprend en grande partie les propos de Charles Bordes, de R. M. de Azkue et de Rodney Gallop. Il cite également à de nombreuses reprises le Père Donostia. Nous ne discuterons donc pas de toutes ses caractéristiques étant donné que cela a déjà été le cas dans le chapitre précédent.

III. 3. 1. 4. 1. Lien entre texte et musique

La musique basque serait syllabique⁷⁷⁰, et cela serait dû à l'importance que le chanteur accorde au texte.

⁷⁶⁸ Selon nos sources, la plus ancienne notation musicale éditée de musique populaire basque daterait de 1826 (Iztueta) et le premier enregistrement sonore de chant basque au Pays Basque français de 1900 (Exposition Universelle de Paris). José Antonio Arana Martija le reconnaît lui-même : « Malheureusement il ne nous a pas été donné de connaître la musique des chants anciens. Peut-être la chanson la plus ancienne qui est connue, musique et texte, encore qu'elle soit probablement altérée dans ses dimensions, est-elle *Alostorrea*, que fit connaître Azkue en 1901 ». ARANA MARTIJA José Antonio, 'La musique basque', *op. cit.*, pp. 364-365.

⁷⁶⁹ Les seuls éléments nouveaux proviennent de l'œuvre du Père Donostia, que José Antonio Arana Martija n'hésite pas à citer.

⁷⁷⁰ Contrairement à la musique grégorienne et à la musique grecque ancienne qui seraient mélismatiques selon l'auteur. ARANA MARTIJA José Antonio, 'La musique basque', *op. cit.*, p. 371-372.

En découlerait une absence de répétition et de refrain, ceux-ci apparaissant superflus « si l'on tient pour valable ce qui est exprimé et chanté⁷⁷¹. ». La musique basque serait donc strophique. Le texte importerait plus que la musique.

Il semblerait que deux pratiques cohabitent : la réutilisation de timbres musicaux et la création de plusieurs mélodies pour un même texte. « Une même mélodie sert à chanter des textes ou des poèmes différents, ou inversement, un même texte est chanté, selon les endroits sur des mélodies diverses⁷⁷². »

La langue constituerait en elle-même un chant embryonnaire, doté de musicalité et d'un accent propre⁷⁷³. Il serait donc intéressant d'étudier de plus près les aspects intonatifs et prosodiques, « la relation langue=musique [étant] (est) particulièrement intéressante chez nous les Basques⁷⁷⁴ ». Remarquons ici encore l'implication de l'auteur avec l'utilisation de la deuxième personne du pluriel. Celui-ci insiste sur l'intonation et la prosodie et non pas sur une étude du figuralisme, qui en effet pourrait paraître contradictoire avec la pratique de réutilisation de timbres musicaux.

En ce qui concerne l'architecture de la phrase musicale, les formes tripartites ABA et AABA (chansons régulières) recouvreraient 60% du corpus recueilli par le Père Donostia. En citant ce dernier, José Antonio Arana Martija écrit : « En général, la partie mélodique centrale B s'ouvre par une montée du ton par rapport aux deux autres parties et se termine par une descente qui permet d'enchaîner avec la dernière période ou la répétition de A. Outre cette montée tonale, le second membre des chansons tripartites présente d'habitude un changement accusé du rythme comme s'il s'agissait d'une mélodie différente qui serait venue se greffer là⁷⁷⁵. » Les chansons irrégulières seraient celles dont l'architecture est monopartite ou bipartite⁷⁷⁶. Le Père Donostia distinguerait donc chansons régulières et irrégulières, termes que nous retrouverons dans l'appréciation du rythme. Dans le cadre formel, ce qui est régulier serait divisible par trois, ce qui est irrégulier par un ou deux. Devons-nous voir une référence à la trinité proposée par un musicologue religieux ? Ou est-ce dû à la profusion de formes

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 372.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 373.

⁷⁷³ *Ibid.*, pp. 371-372.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 372.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, pp. 373-374.

⁷⁷⁶ *Ibid.*

tripartites, le pourcentage déterminant la *norme* basque ? Quoi qu'il en soit, remarquons que les considérations du Père Donostia et de Rodney Gallop sont tout à fait similaires quant au type de variation observé dans le passage de A à B.

Ainsi, la musique basque serait syllabique, strophique, le plus souvent de forme tripartite ABA ou AABA. José Antonio Arana Martija signale une relation étroite entre texte et musique, du point de vue prosodique et/ou intonatif. L'intelligibilité du texte semble également privilégiée dans la musique basque.

III. 3. 1. 4. 2. Mélodie et « tonalité »

Les intervalles mélodiques les plus utilisés seraient les secondes et les tierces. Il n'y aurait pas, dans la plupart des cas, d'intervalles supérieurs à la quinte. Les quarts et quintes auraient un effet particulier dans le contexte général : « La virilité que la fréquence des écarts de quarte et de quinte imprime à notre musique, est parfaitement tempérée par les intervalles de seconde et de tierce qui prédominent sur les autres⁷⁷⁷ ».

Exceptées « quelques mélodies archaïques construites sur des gammes incomplètes », la plupart des chansons seraient dessinées sur la gamme diatonique. La chanson basque ne serait donc pas chromatique⁷⁷⁸.

Selon José Antonio Arana Martija, la plupart des chansons basques seraient conçues selon le système tonal moderne, mais on observerait dans beaucoup d'entre elles des signes d'archaïsme qui mettraient en évidence qu'il s'agit d'une transcription moderne ou d'une adaptation définitive des modalités anciennes⁷⁷⁹. Ces considérations suggèrent d'une part que José Antonio Arana Martija se réfère en grande partie à des sources écrites. Or, nous avons brièvement signalé les problèmes liés aux choix perceptifs effectués par les collecteurs aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. D'autre part, rappelons que nous ne souhaitons pas parler de tonalité dans le cadre de l'analyse de musiques de tradition orale (monodiques), mais plutôt de modes. Pourtant, l'auteur distingue musique tonale et signes d'archaïsme⁷⁸⁰. Cela nous renvoie

⁷⁷⁷ ARANA MARTIJA José Antonio, 'La musique basque', *op. cit.*, p. 373.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 373.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 375.

⁷⁸⁰ De nombreuses chansons anciennes seraient parvenues « jusqu'à nous » dans leur forme primitive, tantôt selon des gammes incomplètes ou tantôt selon des modes grégoriens. L'auteur cite ensuite le musicien et maître

directement au chapitre consacré aux influences subies par la musique basque (III. 3. 1. 3 Les influences).

L'auteur poursuit en réfutant l'idée selon laquelle les Basques utiliseraient presque exclusivement le mode mineur : selon lui, la plupart des mélodies seraient sur le mode Majeur. Nous regrettons l'absence d'exemples et/ou analyses appuyant toutes ces considérations.

III. 3. 1. 4. 3. Le rythme

Reprenons tout d'abord les propos de José Antonio Arana Martija de manière synthétique :

- Il y aurait deux types de « rythme » – nous comprenons mesure ou carrure rythmique – un libre, et l'autre isochrone ou mesuré (la plupart des chansons connues à l'époque de l'écriture de l'article seraient de rythme mesuré⁷⁸¹).
- Parmi les chansons de « rythme mesuré » – entendons celles où se dégage une pulsation régulière – il y en aurait des régulières et d'autres irrégulières⁷⁸².
- Les mélodies de mesure régulière seraient le plus souvent à 2/4, 3/4 et 6/8.
- Pour les chansons de rythme mesuré irrégulier – où nous remarquons donc des changements de mesure, malgré une pulsation régulière – on trouverait de nombreux 5/8⁷⁸³, 7/8 et 9/8 ou des combinaisons de 6/8 et 3/4, 2/4 et 3/4, 5/8 et 2/4, 6/8 et de 9/8, etc. José Antonio Arana Martija conclut : « Mais même de cette façon, la chanson basque manifeste son refus d'être enfermée dans des rythmes conçus *a priori*⁷⁸⁴. » Il parle d'une élasticité naturelle de la chanson libre.

Nous pourrions résumer sa pensée ainsi :

de danse José Uruñuela (1891-1963) qui trouverait un total de 102 chansons écrites sur des modes « grégoriens » sur 1816 mélodies collectées. Il faut voir quelle valeur donner à ce type d'analyse et de conclusion. *Ibid.*, p. 375.

⁷⁸¹ Ce serait dû dans beaucoup de cas « au fait que pour entrer dans nos recueils elles [les chansons] ont dû se soumettre à des normes musicales et qu'elles ont été liées à la mesure ». ARANA MARTIJA José Antonio, 'La musique basque', *op. cit.*, p. 374.

⁷⁸² L'auteur écrit : « soit tous les types de rythme ». Cela rejoint notre propos. Quatre-vingt ans après Charles Bordes, José Antonio Arana Martija résume les longues considérations sur les différents rythmes et mesures. ARANA MARTIJA José Antonio, 'La musique basque', *op. cit.*, pp. 374-375.

⁷⁸³ Le *zortziko* fut longtemps considéré comme rythme national basque. Mais « c'est un mythe qu'il faut faire disparaître, car il y a d'autres cultures qui ont dans leurs mélodies populaires des chansons sur ce rythme, et dans la chanson basque le *zortziko* n'occupe qu'une petite place. » *Ibid.*, p. 374.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 374.

Rythme libre (absence de pulsation)	Rythme mesuré (isochrone/ pulsation régulière)	
	<i>Régulières</i>	<i>Irrégulières</i> (où changements de mesure)
	2/4-3/4-6/8	5/8-7/8-9/8 ou alternance 6/8 et 3/4, 2/4 et 3/4, 5/8 et 2/4, 6/8 et de 9/8 etc.

Nous retrouvons donc deux grands types de chansons, celles où se dégage une pulsation régulière et celles marquées par l'absence de pulsation. Le rythme offrirait une grande variété, « même à l'intérieur d'une seule mélodie⁷⁸⁵ ». Là encore, l'absence d'analyse complémentaire nous oblige à nous référer uniquement aux analyses plus anciennes. Nous avons déjà discuté ces propos.

III. 3. 1. 5. Conclusion partielle

Dans l'inventaire des caractéristiques de la chanson basque proposé par José Antonio Arana Martija, nous souhaitons retenir les éléments suivants, que nous mettrons en relation avec l'analyse de notre propre corpus sonore :

- Le chant basque serait syllabique et strophique.
- La forme tripartite ABA ou AABA serait la plus usitée.
- Les secondes et les tierces seraient plus souvent utilisées que les quarts et les quintes. Les intervalles mélodiques plus grands de type septième ou octave ne sont pas signalés.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 375.

- Les Basques auraient été influencés par les gammes celtiques, les gammes enharmoniques (construites sur des intervalles de « quarts de tons ») de la musique grecque ancienne et les modes grégoriens. Dans la pratique contemporaine (de la publication de l'ouvrage, soit 1983), la plupart des chansons basques seraient conçues selon le système tonal moderne – avec une préférence pour le mode Majeur – , mais on observerait dans beaucoup d'entre elles des vestiges de modes anciens (dits *grégoriens*).
- Le chromatisme serait absent des chansons *populaires* basques.
- Le mètre serait soit régulier, soit libre. Lorsqu'une pulsation régulière émerge, les chants pourraient être notés dans une carrure métrique régulière ou nécessiteraient des changements de mesure.
- Seraient à signaler deux pratiques : la réutilisation de timbres musicaux et la création de plusieurs mélodies pour un même texte.
- Une relation intéressante est enfin signalée entre langue et musique. Selon l'auteur, les aspects prosodiques des chansons mériteraient notre attention.

En effet, lorsqu'il termine son article, José Antonio Arana Martija présente quelques problèmes actuels⁷⁸⁶, avec notamment celui de la « renaissance » de la langue des Basques. Selon l'auteur, la langue basque devrait être étudiée, mais à condition de conserver ce qu'il appelle la phonétique, la tonologie, en somme la musicalité de la langue basque : « Je suis convaincu de l'exactitude de la théorie selon laquelle les musiques nationales ont pour point de départ la musicalité de leur langue⁷⁸⁷. » Lorsque l'auteur signalait une relation étroite entre texte et musique, cela se fondait sur un souhait d'étude prosodique et/ou intonative. Nous sommes alors dans des préoccupations modernes qui visent à analyser, notamment du point

⁷⁸⁶ Selon l'auteur, un des problèmes serait celui de la méconnaissance de la musique populaire basque tant au niveau de la recherche que de la diffusion. Les intellectuels n'auraient pas assez valorisé le terrain basque. Il faudrait recueillir, cataloguer et diffuser « notre musique populaire et d'autres aspects de notre riche ethnologie ». Ces dernières années, au Pays Basque français, sont à saluer du point de vue de la collecte de chants les initiatives des associations Sù Azia (Soule) et Oxtikenia par exemple (Labourd)⁷⁸⁶. Du point de vue de la recherche et de la diffusion, le projet Kantuketan initié en 1999 par l'Institut Culturel a permis notamment la mise en place d'une exposition itinérante, l'édition d'un livret double-disque et la parution d'un ouvrage collectif dirigé par Denis Laborde rassemblant des contributions de divers chercheurs. Selon José Antonio Arana Martija, non moins grave serait le problème de l'enseignement, ou pour mieux dire, du non-enseignement. José Antonio Arana Martija signale l'absence de bibliothèque musicale, d'enseignement de musicologie, d'ethnologie musicale, de folklore, etc. et « les archives, abandonnées, ne sont ni classées ni préservées d'une ruine imminente. » Sur ce dernier point, signalons aujourd'hui le Centre d'archives basques de musique *Eresbil* à Renteria-Errenteria (Gipuzkoa). *Ibid.*, pp. 376-377.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 376.

de vue acoustique, différents aspects du timbre de la voix. Cela nous apparaîtrait également très intéressant pour une étude ultérieure.

En cette fin du XX^{ème} siècle, l'existence du *peuple basque* et de son histoire ne semble plus à prouver. En compilant tout ce qui a été écrit sur le chant basque depuis la conférence de Charles Bordes en 1897⁷⁸⁸, José Antonio Arana Martija souhaite avant tout signifier l'existence d'une Histoire de la musique basque. C'est d'ailleurs ce qu'il fait en 1976 en publiant l'ouvrage général intitulé *Música vasca* : « Quand nous parlons de la musique basque, de ses caractéristiques, de son unité, nous parlons naturellement de la musique populaire, c'est-à-dire de la musique que le peuple basque a créée au long de son histoire⁷⁸⁹. »

Dans cet article, nous remarquons l'implication réelle de José Antonio Arana Martija, qui emploie de manière quasi-systématique la deuxième personne du pluriel. En reprenant les différentes thèses observées par ses prédécesseurs tout au long du XX^{ème} siècle concernant les caractéristiques musicales du chant basque, il se situe dans une filiation directe avec les musicologues tels que R. M. de Azkue ou José Antonio Donostia par exemple : « des voix autorisées parmi nous⁷⁹⁰ ». Cependant, nous ne pouvons que regretter l'absence de discussion autour des propos exposés, et d'analyse complémentaire justifiant ses propos.

L'auteur conclut enfin : « Il faudra avancer à grands pas pour ne pas rester ancrés dans un passé, comme des fossiles dans un monde qui avance à pas de géant. Un fantastique effort est nécessaire si l'on ne veut pas dire un jour qu'il y a eu en Europe un peuple, de riche culture populaire, qui a été complètement effacé en ce XX^{ème} siècle⁷⁹¹. » Les problèmes soulevés par José Antonio Arana Martija – manque de recherche, de diffusion, d'enseignement de musicologie autour des musiques *populaires* basques – renvoient tout à fait aux éléments décrits dans le contexte d'écriture (p. 238). Il n'existe pas d'analyse musicologique du chant basque des années 1940 aux années 1990.

⁷⁸⁸ Conférence que nous avons analysée dans notre deuxième chapitre.

⁷⁸⁹ ARANA MARTIJA José Antonio, 'La musique basque', *op. cit.*, p. 361.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 363.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 377.

III. 3. 2. Corpus sonore : Marcel Bedaxagar et l'association Sù Azia

III. 3. 2. 1. **Les enregistrements de Marcel Bedaxagar**

III. 3. 2. 1. 1. Mise en place d'un projet de collectage

Un projet nommé « Collectage - Archivage - Transmission du chant souletin » est né en Soule – la plus petite province basque (16 000 habitants) – à la fin des années 1980, dans la mouvance d'un projet de développement local. Ce projet mettait en lumière la culture et l'identité, décrites comme des atouts, des ferments efficaces pour susciter, accompagner l'initiative. Un groupe de personnes ressources avait été constitué pour conseiller Sù Azia sur le projet, avec messieurs B. Achiary, J. Haritschelhar et Ph. Oyhamburu, et une expertise a été établie en novembre 1988 par M. Delannoy, Inspecteur au Département de Musique Traditionnelle au Ministère de la Culture, accompagné de M. Saury, Directeur de l'A.D.A.M.P.A.

A cette époque-là, Beñat Achiary – chanteur et enseignant – et Philippe Oyhamburu – danseur et chorégraphe – définissent le chant souletin selon trois critères⁷⁹² :

- « Une particularité sur le plan mélodique, avec la fréquente introduction du quart de ton.
- Le patrimoine souletin en matière de chant est non seulement important, mais également très ancien. Il est très certainement l'un des plus riches dans le domaine du chant en général.
- Une longue habitude de transmission orale en Soule a fait que le chant traditionnel est, encore au moins, bien ancré dans la pratique culturelle actuelle. Mais pour combien de temps ? »

⁷⁹² Tous les éléments cités ci-après proviennent d'un dossier de subvention réalisé à la fin des années 1980 par l'association Sù Azia.

Le projet, en accord avec les directives du Ministère de la Culture, va donc reposer sur trois objectifs, tels que cités dans le titre :

- « Le collectage du chant souletin. Pour cela, il faut dans un premier temps repérer les personnes ressources, entrer en relation avec elles pour qu'elles acceptent de livrer, peu à peu, non seulement les chants et mélodies inédites, mais aussi tout ce qui concerne la trame culturelle dans laquelle cette expression s'enracine.
- L'archivage. Les documents écrits et sonores seront reproduits au moins en trois exemplaires, et stockés au Musée Basque à Bayonne, au centre culturel de Soule à Tardets, et à la future Maison du Patrimoine en gestation à Mauléon. Par ailleurs, un système informatique sera étudié, afin de permettre un accès direct à tout utilisateur potentiel.
- La transmission. De toute évidence, les aspects de Collectage et Archivage ne trouveront leur aboutissement qu'au travers de la mise en place d'une action de transmission efficace. Pour cela, plusieurs objectifs seront recherchés, à savoir la diffusion du matériau collecté, mais également la recherche et la création à partir du patrimoine ainsi engrangé. »

III. 3. 2. 1. 2. Etat des lieux du fonds collecté

Nous avons personnellement travaillé sur ce fonds⁷⁹³, et proposé notamment un état des lieux du travail établi dans les années 1990⁷⁹⁴. Les trois objectifs ont été repris un par un – «Collectage - Archivage - Transmission du chant souletin» – afin de savoir ce qui avait été réalisé et ce qui restait à faire.

☞ **Objectif 1 : Le collectage**

Le collectage a été réalisé par Marcel Bedaxagar au début des années 1990. Celui-ci a constitué un corpus d'environ 211 cassettes DAT (120 minutes), soit un total de plus de quatre cents heures de son inédit. Nous retrouvons ses propres enregistrements mais aussi des

⁷⁹³ Quand nous avons commencé à travailler sur ce fonds en 2005-2006, nous nous sommes vite rendue compte que ce projet avait été stoppé avant d'être terminé. Nous avons donc proposé notre collaboration, ce qui a permis finalement notre embauche au sein de l'association en 2007.

⁷⁹⁴ HIRIGOYEN Marie, *De la numérisation à l'archivage de documents sonores : l'exemple du DAT. Fonds Sü Azia*, Mauléon, Sü Azia, 30 novembre 2007, 21 p. [Document de travail]

copies de bandes collectées par d'autres personnes (Ximun Haran dans les années 1960, Diddue Eppherre dans les années 1980,...). Il s'agit essentiellement de chant, sous ses différentes formes (concerts, soirées, *bertsulariak*⁷¹⁴, messes, pastorales, mascarades, ou enregistrements plus informels,...). Nous pouvons repérer également des témoignages, récits, réunions, et émissions de radio.

👉 Objectif 2 : L'archivage

L'IUT de Bayonne a été associé à ce projet pour cette étape de travail. Une base de données a été créée⁷⁹⁵, proposant cinq champs principaux : Titre du chant / Référence du chant / Chanteur 1 / Chanteur 2 / Côte du chant⁷⁹⁶. Maïte Lephaille (salariée de Sù Azia) a été chargée pendant plusieurs années de saisir sur cette base de données les informations recueillies par Marcel Bedaxagar. Maddi Oihenart (chanteuse, salariée de l'association culturelle *Ùhaitza*) a ensuite été chargée de vérifier certaines informations (données ethnologiques) afin de compléter l'indexation.

👉 Objectif 3 : La transmission

Pour des raisons diverses, le travail fait dans les années 1990 a connu quelques difficultés à aboutir, particulièrement en ce qui concerne cette troisième étape. Seules quelques actions de valorisation sont à signaler :

- Un disque rassemblant des chants du souletin Pierre Bordaçarre Etchahun⁷⁹⁷ a été produit par la maison de disques Elkar.
- Quelques archives sonores ont été utilisées lors d'une exposition réalisée par l'Institut Culturel Basque, intitulée *Kantuketan – L'univers du chant basque*.

Ces dernières années, un projet de sauvetage et de conservation du patrimoine culturel immatériel en Soule a donc été mis en place afin de sauver, de rendre utilisable et de mettre à la disposition du public et des chercheurs, un ensemble patrimonial actuellement en sa

⁷⁹⁵ Logiciel utilisé : *4ème dimension*.

⁷⁹⁶ Une proposition d'envergure avait été imaginée par Agnès Gastambide dans le cadre de sa Thèse à l'IUT (base de données plus complexe qui devait regrouper divers supports de conservation), mais les moyens informatiques de l'époque ont limité sa réalisation.

⁷⁹⁷ Pierre Bordaçarre, dit Etchahun-Iruri : Poète et chanteur basque (1908-1979) de Trois-Villes.

possession⁷⁹⁸. Le transfert des données sur support informatique est à présent terminé. L'archivage – effectué par Maddi Oihenart, sur une base de données que nous avons créée⁷⁹⁹ – vient d'être terminé.

Marcel Bedaxagar a réalisé un important travail de collectage dans les années 1990, qui nous permet de disposer de nombreux témoignages musicaux de cette époque. Mais, comme nous l'avons déjà précisé, il a également consacré du temps à la récupération et à la numérisation d'autres fonds plus anciens, provenant de divers collecteurs. Nous avons donc aujourd'hui accès chronologiquement à des enregistrements de 1913 (Vienne), de 1947 (fonds MNATP), de 1960 (Ximun Haran), et des années 1980 (Diddue Eppherre). Cela nous montre l'étendue chronologique couverte par le travail effectué par Marcel Bedaxagar dans les années 1990. C'est ce qui a servi de base de recherche à notre étude, et qui nous a poussé à découvrir d'autres fonds.

III. 3. 2. 2. Le choix du corpus

Pour notre étude, nous avons choisi d'analyser les trois enregistrements suivants :

- *Artzain maindozain inkatz egile*, interprété par Pette Etxekopar Lezarte⁸⁰⁰. Enregistrement datant du 6 juin 1992 à Larrau (Soule), lors d'une soirée en faveur de Sü Azia et de la radio *Xiberoko Botza*⁸⁰¹. Côte originale (Sü Azia) : DAT 704.

⁷⁹⁸ Une convention a été signée entre le Conseil Général des Pyrénées Atlantiques, la Communauté de Communes de Soule, l'Institut Culturel Basque, et l'association Sü Azia, afin de finaliser ce projet. De plus, pour des raisons de validité scientifique et technique, il a été décidé de réunir différentes personnes ou structures autour de ce projet. Le comité de pilotage, constitué en premier lieu des financeurs du projet, s'est enrichi de la présence de Jon Bagües (ethnomusicologue, Centre Eresbil) et de Pascal Gaillard (enseignant-chercheur, Laboratoire Jacques-Lordat – Université de Toulouse II, Institut des Sciences du Cerveau de Toulouse). De nombreuses personnes ont également aidé à la réalisation de ce travail, afin de mettre en place et de valider une méthodologie qui, prenant compte du travail déjà effectué, définisse les contours du travail à mener.

⁷⁹⁹ Nous avons bénéficié en 2007 d'une assistance personnalisée individuelle à l'atelier informatique de l'Université de Toulouse le Mirail, afin de mettre en place une base de données pour l'archivage de sons inédits. Cette banque de données a été créée avec l'aide de Marie-Laure Maraval (Université de Toulouse le Mirail – Entreprise Sygne), dans le cadre du doctorat et de notre emploi au sein de l'association Sü Azia (Mauléon, 64).

⁸⁰⁰ Selon Jean-Michel Bedaxagar, Pette Lezarte Etxekopar était un grand maître de Larrau, contemporain de Laurent Loyatho (chant 11). Né dans les années 1913-1914, menuisier et responsable des herbages, il serait mort il y a une dizaine d'années environ. Entretien avec Jean-Michel Bedaxagar, le 21 juin 2012.

⁸⁰¹ Radio d'expression basque située à Mauléon (Soule).

- *Hamar maniak*, interprété par Jean Pierre Epherre Etxeber⁸⁰². Enregistrement datant du 20 novembre 1987 à Aussurucq (Soule), lors d'une enquête de terrain. Côte originale (Sü Azia) : DAT 126.
- *Lau sasua*⁸⁰³, interprété par Johaño Barcos⁸⁰⁴. Enregistrement datant du 16 août 1990 à Bizkarze, lors d'une enquête de terrain. Côte originale (Sü Azia) : DAT 118.

III. 3. 2. 3. Chant 13 : 'Artzain maindozain inkatz egile'

Artzain maindozain inkatz egile est une chanson d'amour et de berger (Transcription musicale (corpus sonore) 13)⁸⁰⁵.

Transcription 13

Couplet 1
 Kan - ta - tze - rat no - a - (a) - zū bi ber - set ber - ri - en Ez dūt i - zen - ta - tū - (ū) - ren nu - re - nak ez zer di - ren

Couplet 2
 He - gi zu - ri - tik ber - (er) - tan da O - tsa - lūr - re Han e - re ba - di - ra - (a) - de zon - bait o - fi - zia - le

Couplet 3
 E - gūn - tto ba - tez nin - (in) - tzan in - kaz - gi - e - tan Ar - tzain ba - te - re ba - (a) - zen O - tsa - lūr - re - tan

Couplet 4
 Ha - rek dik - ta - tū e - (e) - ta nik iz - ki - ri - ba - tū I - gan - te e - gūn ba - (a) - tez ez gi - nen de - be - ia - tū

Couplet 5
 Ar - tzain - ez no - a - (a) - zū o - rain min - tza - tze - ra Hai - ek e - re ba - ti - (i) - e be - ren a - fe - ra

Couplet 6
 Ar - tzain bat hel - tzen de - (e) - nin be - re e - txo - la - la Sü a - zi - a - ren bi - (i) - la do - a sa - ko - la - la

⁸⁰² Né en 1922, Jean Pierre Epherre Etxeber était agriculteur à Aussurucq. Il est encore vivant. Entretien avec Jean-Michel Bedaxagar, le 21 juin 2012.

⁸⁰³ Auteur : Louis Ligiex.

⁸⁰⁴ Né en 1928 à Alçay, Johaño Barcos était ouvrier saisonnier.

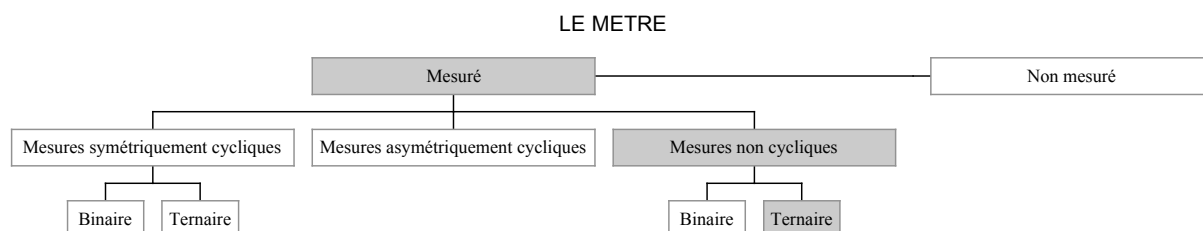
⁸⁰⁵ Paroles et traductions sont disponibles dans les annexes (ANNEXE D : Paroles et traductions des chants choisis pour le corpus sonore).

C 1 Ez e - ta güt - ti - a - (a) - go hal - ez - te - nik er - ra - nen A - mo - re - ga - tik e - (e) - ta gai - zki ha - ren a - zi.
 C 2 Ar - tzain man - do - zain e - (e) - ta in - katz e - gi - le A - rau - ka - ri - ak e - (e) - re non - bait han di - ra - de.
 C 3 A - kort hel - tü gi - naun - din hitz ba - ten bar - ni - an Kan - to - ren e - gi - te - (e) - ko al - gar - re - ki - lan.
 C 4 Zer - taz gü - nin so - la - (a) - sa na - hi düt ex - pli - ka - tü Pla - zer dü - zi - e - la - (a) - rik me - ment bat be - ha - tü.
 C 5 Tris - te - ki pa - sa - tze - (e) - ko be - ren den - bo - ra Jau - zi goi - ti e - (e) - ta jau - zi be - he - ra.
 C 6 Pe - gar - ra har - tü e - (e) - ta las - ter ü - tür - ri - la E - gür - ra e - re fran - (an) - ko oi - ha - ni - an ba - da.

Transcription musicale (corpus sonore) 13 : *Artzain maindozain inkatz egile*, interprété par Pette Lezarte (6 juin 1992 - Larrau). Collecteur : Marcel Bedaxagar.

La forme musicale : Il s’agit d’un chant strophique (six couplets sont proposés), dont la forme musicale pour chaque strophe est de type AABC.

Le mètre : Nous entendons ce chant dans un *tempo* (pulsation) relativement régulier (♩. ≈ 54-66). Chaque phrase musicale est ponctuée par un point d’orgue.



Le rythme : Le rythme le plus présent est : *noire / croche* souvent précédé d'une levée (*croche*), le repos se faisant toujours sur un temps plus ou moins long, que nous avons choisi de noter grâce à une *noire pointée* surmontée d'un point d'orgue.



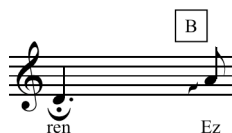
L'échelle : Ce chant est interprété sur une échelle heptatonique. Nous pensons qu'il s'agit d'un mode de *Ré* sur *Ré*⁸⁰⁶, dont le IIIe, le IVe et le VIIe degrés pourraient parfois être hauts et le VIe bas (Cf. **Les hauteurs**, ci-dessous).

La partie A n'utilise que très peu de notes de l'échelle [*Ré - Mi - Fa - Sol*, avec le *Do #* qui est broderie de la tonique *Ré* ou *pyén*], et termine systématiquement sur la tonique. La partie B déploie l'échelle jusqu'au VIe degré (*Si*, point culminant aigu), tandis que la partie C affirme le mode heptatonique de *Ré* sur *Ré* (Transcription musicale (corpus sonore) 13).

Cette mélodie est diatonique (absence de chromatisme). Pourtant, certaines tournures mélodiques pourraient s'en approcher.



L'ambitus : L'ambitus mélodique forme un intervalle d'octave qui va du VIIe degré (haussé) au VIIe degré. L'intervalle mélodique le plus grand est une quinte ascendante, qui marque le passage de A à B.



Nous repérons principalement de petits intervalles de secondes.

⁸⁰⁶ Nous ne nous intéressons qu'à la hauteur relative, le contexte mélodique étant très fluctuant.

Les hauteurs : La ligne mélodique est relativement fluctuante. Comme nous l'avons précisé dans le cadre de l'analyse du mode, les III^e, IV^e, VI^e et VII^e degrés sont ambigus.

Le III^e degré, mineur dans sa relation à la tonique, peut être majoré (Figure 10, entourés en orange).

Comme nous l'avons déjà précisé, le VII^e degré (*Do #*), peut être considéré comme une broderie inférieure du *Ré* (ou *pyén*), qui est haussé par un phénomène d'attraction (Figure 10, encadrés en vert).

Dans la partie B, nous remarquons que le IV^e et le VI^e degrés sont mobiles, dans le sens où nous les entendons dans un ton, dans un autre, ou dans une hauteur se situant entre les deux (Figure 10, encadrés en violet et en rouge).

The figure displays a musical score with six couplets, each on a single staff. The lyrics are written below the notes. Annotations include degree markers (III, VII, IV, VI) with arrows pointing to specific notes. Vertical colored bars highlight specific degrees: orange for III, green for VII, blue for IV, and red for VI. Some notes are circled in orange, and some are marked with a plus sign (+).

Couplet	Lyrics	Annotations
Couplet 1	Ez dūt i - zen - ta - tū - (ū) - ren nu - re - nak ez zer di - ren	III (circled), VII (circled), IV (circled), VI (circled)
Couplet 2	Han e - re ba - di - (a) - de zon - bait a - f - zia - le	III (circled), VII (circled), IV (circled), VI (circled)
Couplet 3	Ar - tzain ba - te - re ba - (a) - zen O - tsa - lūr - re - fun	III (circled), VII (circled), IV (circled), VI (circled)
Couplet 4	I - gan - te e - gūn ba - (a) - tez ez gi - nen de - be - ia - tū	III (circled), VII (circled), IV (circled), VI (circled)
Couplet 5	Hai - ek e - re ba - ti - (i) - e be - ren a - fe - ra	III (circled), VII (circled), IV (circled), VI (circled)
Couplet 6	Sū a - zi - a - ren bi - (i) - la do - a sa - ko - la - m	III (circled), VII (circled), IV (circled), VI (circled)

Figure 10 : Transcription 13 – Les hauteurs mobiles

Les choix perceptifs et d'écriture peuvent être discutés, ayant nous-mêmes des difficultés à différencier, d'une écoute à une autre, un *Sol*, un *Sol haut*, un *Sol #* bas et un *Sol #*. Nous pouvons simplement affirmer que toutes ces constatations renvoient à l'idée d'un tempérament caractérisé par des hauteurs mobiles.

Les ornements : L'informateur interprète ce chant de façon syllabique. Pourtant, le vibrato très lent, les *glissandi* et nombreux ports de voix peuvent parfois donner une impression de mouvement permanent et de musique mélismatique. Précisons que nous n'avons pas transcrit tous les ports de voix, très présents tout au long de l'interprétation.

La variabilité : Nous observons entre les six strophes de nombreux changements rythmiques ou de hauteur (qui suggèrent que celles-ci ne sont pas fixes, qu'elles ne sont que passage entre plusieurs degrés plus forts, et qu'elles sont donc sujettes à la liberté de l'interprétation de chacun). Le chanteur fait preuve d'inventivité dans la conduite mélodique.

III. 3. 2. 4. Chant 14 : ‘Hamar manüak’

Hamar manüak est une chanson religieuse, qui expose les Dix Commandements (Transcription musicale (corpus sonore) 14)⁸⁰⁷.

Transcription 14

Couplet 1

O - rai he - ben na - hi dit bi ko - bla kan - ta - (a) - tü Ha - mar ma - nü ho - ri - ek no - la be - gi - ra - tü

Couplet 2

Bi - ger - ren ma - nü - an ju - ra - men - tü gü - (üt) - ti Na - hi dia - nan er - rai - te - rat mi - hi - a ez ü - tzi

Couplet 3

Hi - ru - ger - ren ma - nü - an o - bli - ga - tü gi - (i) - ra Me - za - ren en - tzi - te - a i - gan - te e - gü - ni - an

Couplet 4

Lau - ger - ren ma - nü - an gü - re bü - ra - so - (o) - ak Gu - re - ga - tik so - fri - tü dien mi - se - ra - ble gai - xo - ak

Couplet 5

Bos - ger - ren ma - nü - an i - hu - en ez hil - tzi - (i) - a Ha - la gai - za go - gor - ra bei - ta he - ri - o - tzi - a

Couplet 6

Sei - ger - ren ma - nü - an mai - ta xa - hü - tar - zü - (ü) - na Ten - ta - zi - o - ne a - nitx hor - tan i - za - ten da

Couplet 7

Zaz - pi - ger - ren ma - nü - an deüs - ik ez e - ba - (a) - tsi Nor - bei - ak tik i - ga - ran e - ta bes - te gai - zak ü - tzi

Couplet 8

Zor - tzi - ger - ren ma - nü - an hau e - gin be - ha - (ar) - da Ja - ki - le fal - tsü - ta - ko ez zer - bü - txa se - kü - la

Couplet 9

Be - de - ra - tzi - ger - ren ma - nü - an ez dü - gü bes - te - (e) - rik Ez se - kü - la de - si - ra bes - ten se - nar e - maz - te - rik

Couplet 10

Jin - ko jau - nak e - ma - na deiz - kü ha - mar ma - (a) - nü Ho - ri - en be - gi - ra - tzi - az har - de - za - gün kon - tü

Couplet 11

Mi - la zaz - pi e - hün e - ta ho - gei - ta ha - ma - (ar) - ra Je - sü - sen sor - tze - ko - ur - ti - ak nun - bait hoi - e - tan di - ra

⁸⁰⁷ Paroles et traductions sont disponibles dans les annexes (ANNEXE D : Paroles et traductions des chants choisis pour le corpus sonore).

C 1 Le - he - nik be - har dü - gü Jin - ko jau - na/a - do - ra - tü E - ta pro - txi - mo la - gü - na ahal o - roz la - gün - tü.

C 2 Hor - tan gai - nen ez bei - ta di - fe - ren - tzi - a gü - ti Ze - lü - a - lat i - ga - ran e - do in - fer - ni - rat e - ro - ri.

C 3 Ge - ro o - bra hu - nik e - gin a - hal dü - gü - ni - an Lo - ri - a - ren go - za - tze - ko e - ter - ni - ta - ti - an.

C 4 Er - re - kon - pen - tsa - tü be - har tü - gü ha - ien sa - kri - fi - zio - ak Ha - le - re/ez - pei - ta - te par - ka - tü - ren ü - ken dü - tü - gü - nak.

C 5 As - ki dü - gü Je - sus haun - di - an et - sen - plü har - tzi - a Gu - re ga - tik kar - re - ia - tü di - an kü - rü - txi - a.

C 6 Be - (e) - ti - ko ai - jen mai - ta ber - tü - ti - a Lo - rius i - zan gü - ti - an e - gün ba - tez ze - li - an.

C 7 De - bri - ak pu - sa - tzen gü - tü e - gi - te - a gai - zki Gu - re ha - tza - mai - te - ko sa - reak pre - sent ti - tzu be - tü.

C 8 Pro - txi - mu - a - ri be - (e) - gi - ra gi - haur na - hi be - za - la E - gün ba - tez gai - za hor - rez kon - tü e - man be - har da.

C 9 Bes - te - ren o - do - li - an ez sar - tü par - te - rik A - ri - ma gai - xo - ek - ze - li - an ü - ken ez te - zen to - la - rik.

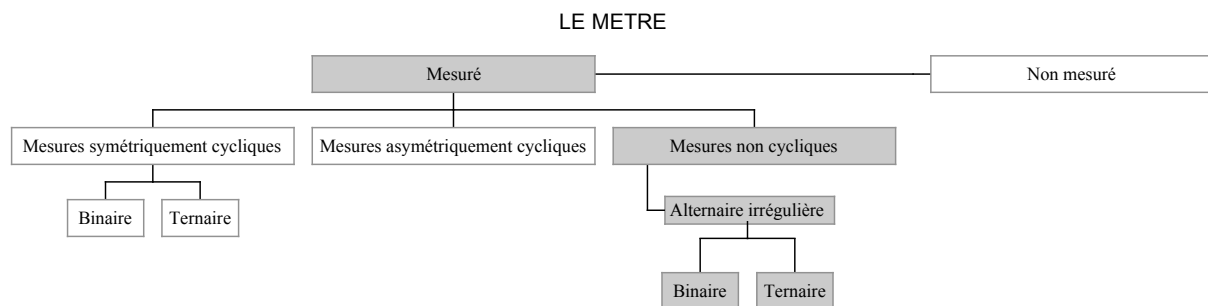
C 10 Ge - ro deus e - re ez ta ez e - re bel - dü - har - tü A - ma bir - ji - na sain - tü - ak la - gün - tü - ko gü - tü.

C 11 Ma - nü hoi - e - tan xü - xen e - bil - ten ba - gi - ra Sal - ba - tü - ko gi - re - la e - man zi - zün hi - tza.

Transcription musicale (corpus sonore) 14 : *Hamar manüak*, interprété par Jean Pierre Epherre Etxeber (20 novembre 1987 - Aussurucq). Collecteur : Marcel Bedaxagar.

La forme musicale : Il s'agit d'un chant strophique (onze couplets sont proposés), dont la forme musicale pour chaque strophe est de type ABCB.

Le mètre : Nous entendons ce chant avec un *tempo* (pulsation) relativement régulier ($\text{♩} \approx 80\text{-}92$). L'informateur alterne déclamation du texte et moments de repos. D'une manière générale, nous percevons une division du temps en *deux croches* (binaire). Pourtant, ce type de pulsation ne fonctionne pas toujours, le temps fort étant parfois déplacé en fonction du nombre de pieds.



Le rythme : Comme nous l'avons précisé, la place des temps forts étant parfois bousculée, nous avons choisi d'écrire les croches de manière individuelle et non liées par deux, ceci afin d'éviter le rapprochement systématique avec la mesure binaire (inapproprié selon nous).

Le rythme le plus présent est la *croche*, multiple, et parfois associée à une *noire*, chaque phrase se terminant sur un repos plus ou moins long – que nous avons choisi de noter grâce à une *noire* surmontée d'un point d'orgue.



L'échelle : Ce chant est interprété sur une échelle heptatonique de *Sol* mineur (altérations à la clé + sensible *Fa* #). Cependant, plusieurs degrés sont ambigus :

- Le III^e degré est extrêmement équivoque. Souvent haut, nous percevons une hauteur intermédiaire, entre le *Si b* et le *Si* – que notre oreille aurait tendance à ramener vers le *Si b*. Nous avons donc encore une fois un jeu mélodique Majeur/mineur.
- Les IV^e et VI^e degrés ont également tendance à être entendus hauts (hauteurs fluctuantes).
- La tonique *Sol* devient *Sol* # lorsqu'elle est ornement du *La* (reprise de B couplet 2).
- Le VII^e degré est systématiquement utilisé en tant que broderie inférieure de la tonique *Sol*, soit au demi-ton. Pourtant, si nous considérons le phénomène d'attraction des notes, nous pourrions penser que le *Fa* # est un *pyén* et que le réel VII^e degré est absent de l'échelle. L'analyse du mode tirerait en ce cas de nouvelles conclusions.

Cette mélodie est diatonique (absence de chromatisme). Pourtant, certaines tournures mélodiques pourraient s'en approcher.



L'ambitus : L'ambitus mélodique forme un intervalle de neuvième qui va de la dominante à la sus-dominante. L'intervalle mélodique le plus grand est une quinte ascendante (diminuée), remarquable une seule fois, lorsque l'informateur ornemente le second degré en descendant sur la tonique haussée d'un demi-ton (reprise de B dans le couplet 2).



Nous repérons principalement de petits intervalles de secondes dans ce chant.

Les hauteurs : Nous avons éprouvé des difficultés pour le repérage des hauteurs. Malgré quelques degrés très stables, d'autres apparaissent mobiles (Cf. analyse de l'échelle). Le tempérament utilisé nous semble loin de nos habitudes perceptives, d'autant que d'une écoute à l'autre, nous n'entendons pas les mêmes hauteurs. Cela nous renvoie directement à la problématique de la perception auditive des sons musicaux (I. 3. 1. 1 Difficultés de perception et choix de la transcription comme outil d'analyse).

La qualité de l'enregistrement et le peu de variabilité mélodique et rythmique entre les couplets nous permettent alors de proposer une analyse acoustique en complément des considérations issues de l'écoute. Nous avons donc choisi de comparer du point de vue de la hauteur les quatre extraits ci-dessous (Figure 11). Il s'agit de la partie A des quatre premiers couplets (nous les avons encadrés dans la transcription).

The figure shows a musical score with five couplets, each with a highlighted melodic excerpt. The excerpts are labeled A and B. The lyrics are in French and Chinese.

Couplet	Extrait	Lyrics (French)	Lyrics (Chinese)
Couplet 1	Extrait 1	O - ra - i - be - ben - na - hi - dit	hi - ko - bla - kan - ta - (a) - tū
Couplet 2	Extrait 2	Bi - ger - ren - ma - nū - an	ju - ra - men - tū - gū - (it) - ti
Couplet 3	Extrait 3	Hi - ru - ger - ren - ma - nū - an	o - bli - ga - tū - gi - (i) - ra
Couplet 4	Extrait 4	Lau - ger - ren - ma - nū - an	gū - re - bū - ra - so - (o) - ak
Couplet 5		Bos - ger - ren - ma - nū - an	i - hu - en - ez - hil - tzi - (i) - a

Figure 11 : Transcription 14 - Extraits choisis pour l'analyse acoustique

Le graphique 2 (Figure 12) présente le pitch de ces quatre extraits (Figure 11).

Semitones analysis

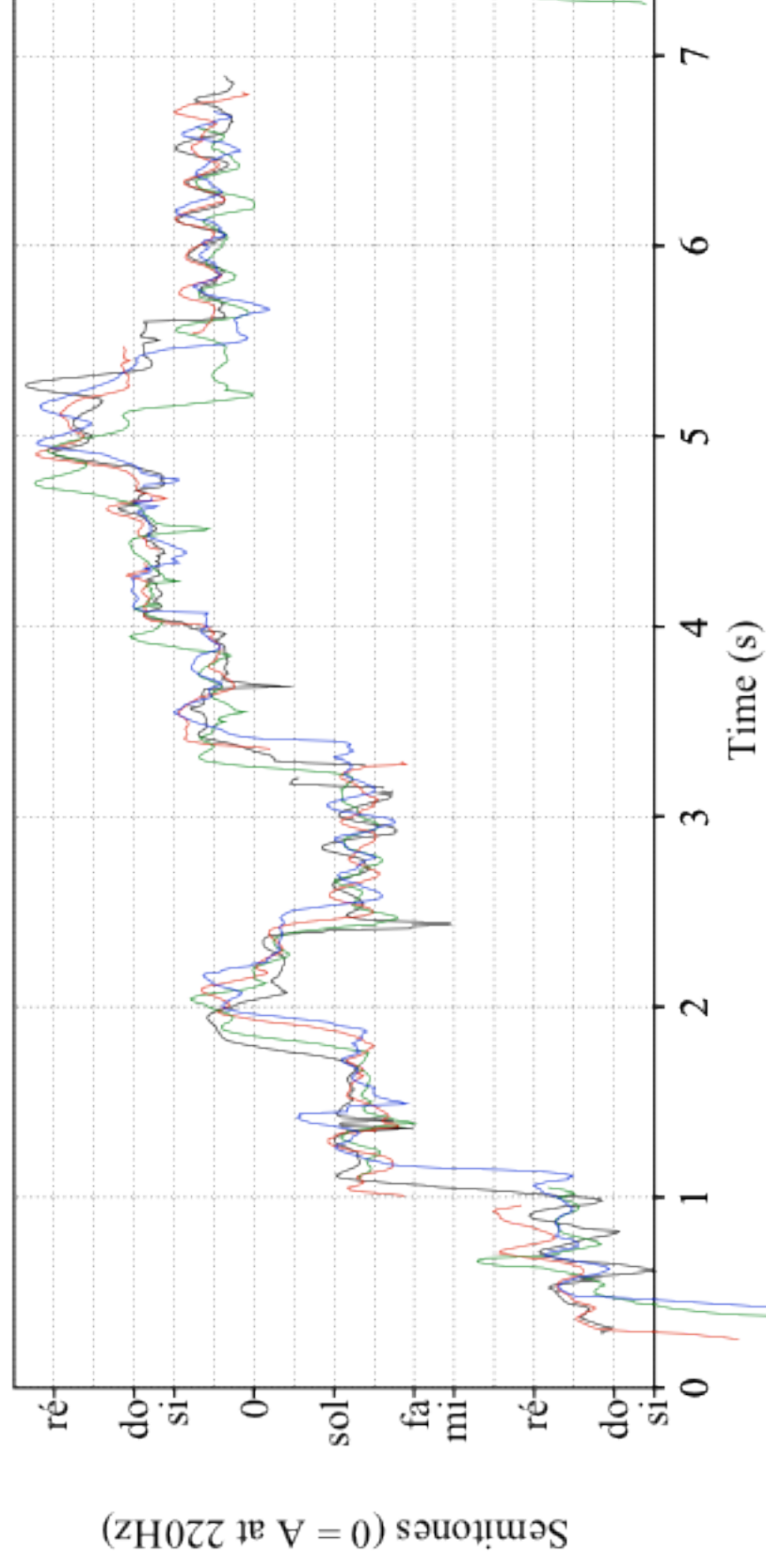


Figure 12 : Graphique 2 - Analyse des hauteurs (en demi-tons) pour le s14-extrait1, s14-extrait2, s14-extrait3 et s14-extrait4

La superposition de ces courbes nous permet d'affirmer⁸⁰⁸ :

- Du point de vue rythmique, l'interprète est très stable, les courbes se superposant aisément.
- A priori, notre oreille entend la hauteur du haut du vibrato (contrairement à notre analyse acoustique du chant 8), si nous nous référons à la tonique *Sol*, dont le vibrato s'étend sur un demi-ton.
- Remarquons l'instabilité de la première note, que nous percevions systématiquement comme un *Ré* (dominante de *Sol*). Il semblerait que la levée soit plus importante que le degré lui-même étant donné la stabilité de l'arrivée sur la tonique dans les quatre extraits.
- En ce qui concerne le IIIe degré, qui nous paraissait mobile, nous remarquons des différences importantes entre les trois *Si (b)* entendus : le premier *Si b* semble clair, le deuxième s'élargit vers le *Si bécarré*, jusqu'à avoir un vibrato d'une amplitude d'un ton pour le dernier *Si* (note tenue).
- Le IVe degré paraît dans cette analyse relativement stable tandis que le *Ré* aigu (dominante) est un peu haut. Pourtant, notre écoute laissait penser que le IVe degré était haut et le Ve stable. L'analyse acoustique nous démontre ici que le contraire semble plus probable. Ces deux analyses (auditive et acoustique) sont donc contradictoires puisque l'oreille semblait rapprocher le *Do* et le *Ré* tandis que le graphique du pitch tend à les éloigner.

Malgré quelques contradictions entre perception auditive et analyse acoustique, nous pouvons confirmer la présence de degrés stables (notamment le Ier degré) et de degrés mobiles.

Les ornements : Dans la Transcription musicale (corpus sonore) 14, nous avons choisi de ne pas transcrire les broderies sur note tenue (mordants), les appoggiatures brèves (le plus souvent au ton inférieur), ou ports de voix, nombreux dans ce chant, afin de nous concentrer sur l'étude des hauteurs (degrés forts de l'échelle). L'informateur interprète ce chant de façon syllabique. Pourtant, ces ornements donnent une impression de mouvement permanent et de

⁸⁰⁸ Chaque courbe séparée est mise à la disposition du lecteur dans les annexes (Annexe C3 : Courbes séparées de l'analyse du pitch des chants 8 et 14).

musique mélismatique. Nous retrouverons ce type d'ornements dans le chant suivant (Transcription musicale (corpus sonore) 15).

La variabilité : Si nous faisons abstraction des hauteurs ambiguës (IIIe degré notamment), nous observons entre les onze strophes (partie A et B, Figure 13) des changements rythmiques ou de hauteur liés au texte.

Transcription 14 : *Hamar manüak*, 1990

The image displays a musical score for 'Hamar manüak' from 1990, consisting of 11 couplets. Each couplet is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. Two specific melodic variants are highlighted with boxes and letters: 'A' and 'B'. Variant A is located at the beginning of the first couplet, and Variant B is located at the beginning of the second couplet. The lyrics for each couplet are as follows:

- Couplet 1: O - rai he - ben na - hi dit bi ko - bla kan - ta - (a) - tü Ha - mar ma - nü ho - ri - ek no - la be - gi - ra - tü
- Couplet 2: Bi - ger - ren ma - nü - an ju - ra - men - tü gü - (ü) - ti Na - hi dia - nan er - rai - te - rat mü - hi - a ez ü - tzi
- Couplet 3: Hi - ru - ger - ren ma - nü - an o - bli - ga - tü gi - (i) - ra Me - za - ren en - tzi - te - a i - gan - te e - gü - ni - an
- Couplet 4: Lau - ger - ren ma - nü - an gü - re bü - ra - so - (o) - ak Gu - re - ga - tik so - fri - tü dien mi - se - ra - ble gai - xo - ak
- Couplet 5: Bos - ger - ren ma - nü - an i - hu - en ez hil - tzi - (i) - a Ha - la gai - za go - gor - ra bei - ta he - ri - o - tzi - a
- Couplet 6: Sei - ger - ren ma - nü - an mai - ta xa - hü - tar - zü - (ü) - na Ten - ta - zi - o - ne a - nitx hor - tan i - za - ten da
- Couplet 7: Zaz - pi - ger - ren ma - nü - an deüs - ik ez e - ba - (a) - tsi Nor - bei - ak tik i - ga - ran e - ta bes - te gai - zak ü - tzi
- Couplet 8: Zor - tzi - ger - ren ma - nü - an hau e - gin be - ha - (ar) - da Ja - ki - le fal - tsü - ta - ko ez zer - bü - txa se - kü - la
- Couplet 9: Be - de - ra - tzi - ger - ren ma - nü - an ez dü - gü bes - te - (e) - rik Ez se - kü - la de - si - ra bestense - nar e - maz - te - rik
- Couplet 10: Jin - ko jau - nak e - man deiz - kü ha - mar ma - (a) - nü Ho - ri - en be - gi - ra - tzi - az har de - za - gün kon - tü
- Couplet 11: Mi - la zaz - pi e - hün e - ta ho - gei - ta ha - ma - (ar) - ra Je - sü - sen sor - tze - ko'ur - ti - ak mun - bait hoi - e - tan di - ra

Figure 13 : Transcription 14 - Mise en relief des variantes (parties A et B)

Dans la deuxième partie du chant, nous remarquons surtout une sorte de monnayage lié au texte (Figure 14) : le chanteur modifie la mélodie en ajoutant (ou en supprimant parfois) certaines notes. Pourtant, l'enchaînement des degrés reste intact. Nous avons surligné en couleur trois exemples de ce type. Le chanteur fait alors preuve d'inventivité.

Exemple 1 **Exemple 2** **Exemple 3**

C1 *Le - he - nik be - har dü - gü Jin - ko jau - na/a - do - ra - tü*

C2 *Hor - tan gai - nen ez bei - ta di - fe - ren - tzi - a giüt - ti*

C3 *Ge - ro o - bra hu - nik e - gin a - hal dü - gü ni - an*

C4 *Er - re - kon - pen - tsa - tü be - har tü - gü ha - ien sa - kri - fi - zio - ak*

C5 *As - ki dü - gü Je - sus haun - di - an et - sen - plu har - tzi - a*

C6 *Be - (e) - ti - ko ai - jen mai - ta ber - tü - ti - a*

C7 *De - bri - ak pu - sa - tzen gü - tü e - gi - te - a gai - zki*

C8 *Pro - txi - mu - a - ri be - (e) - gi - ra gi - haur na - hi be - za - la*

C9 *Bes - te - ren o - do - li - an ez sar - tü par - te - rik*

C10 *Ge - ro deus e - re ez ta ez e - re bel - dü - har - tü*

C11 *Ma - nü hoi - e - tan xü - xen e - bil - ten ba - gi - ra*

Exemple 2

B *E - ta pro - txi - mo la - gü - na ahai o - roz la - gü - tü*

Ze - lü - a - lat i - ga - ran e - do in - fer - ni - rat e - ro - ri.

Lo - ri - a - ren go - za - tze - ko e - ter - ni - ta - ti - an.

Ha - le - re/ez - pei - ta - te par - ka - tü - ren ü - ken dü - gü - nak.

Gu - re ga - tik kar - re - ia - tü di - an kü - rü - txi - a.

Lo - rius i - zan gi - ti - an e - gün ba - tez ze - li - an.

Gu - re ha - tza - mai - te - ko sa - reak pre - sent ti - tzi be - li.

E - gün ba - tez gai - za hor - rez kon - tü e - man be - har da.

A - ri - ma gai - xo - ek - ze - li - an ü - ken ez te - zen tü - la - rik.

A - ma bir - ji - na sain - tü - ak la - gü - tü - ko gü - tü.

Sal - ba - tü - ko gi - re - la e - man zi - zün hi - tza.

Figure 14 : Transcription 14 - Mise en relief des variantes, l'exemple du monayage (parties C et retour de B)

III. 3. 2. 5. Chant 15 : ‘Lau sasuaq’

Lau sasuaq est une chanson qui traite des quatre saisons (Transcription musicale (corpus sonore) 15)⁸⁰⁹. Louis LIGUEIX (1901-1939) en est l’auteur.

⁸⁰⁹ Paroles et traductions sont disponibles dans les annexes (ANNEXE D : Paroles et traductions des chants choisis pour le corpus sonore).

Transcription 15

A

Couplet 1
Li - (i) - li - - (i)-rik e - jeir - re - (e) - nak jel - ki(i) - - - tzen di - (i) - re - (e) - nin

Couplet 2
Ü - (ü) - dak ar - ra - pos - ti - (i) - (i) - a: "Jar ha(a) - - - di he - (e) - ni - (i) - (i) - in,

Couplet 3
Ai - (i) - ze he - rots ba - te - (e) - kin Min-tz-(tzo) lar - raz - (az) - ke - (e) - (e) - na:

Couplet 4
Ne - (e) - gi - - - ak i - har - de - (e) - tsi: "Lü - ze(e) diat bi - (i) - zar - ra

A **B**

C 1
Be - (e) - da(a)tsi - a (a) min-tzo-(o)-(o) da - ar-rü-(ü)-sa-(a)-(a) - e - (e) - (e)(es)kúan, Bai e - ta txo-ri - ak kan-tan ai - he - (en) ha - re - (e) - ki - (in)

C 2
Ga-(az) - te - (e)-tto bei-hiz e - (e)-(e)-ta-(a)-(a) ez sa-(ar) ür-gü - (ü)-(ü)-llüan. Ba - dü - ka ja - te-ko-(o)-rik deus e-(e) - (e) - re - (e) e - (e) - txi - (in)?

C 3
"Zi-ek e - (es)-pan-tü be-(e)-(e)-na nik di - at for-tü - na. Frü - tü ho - be - re - ne - tan har-tze(en) diat e - ne - (e) - ja - na -

C 4
Fre(es) - ka - (a)-tü - ren zai - zi - (i) - e o - ra - no sü-dür - (ü)-(ü) - ra He - ben hor - ra - (a) nük hü-tse(en) la - ma - (a) - tze - (e) - ra:

A

C 1
Sa - (a) - su e - der-(er)-ra - go - (o)-(o) - rik ez - pei - - - ta e - (e)-(e)-(e) - (ez) u - (ur)-tin.

C 2
O - (o) - gi - ak zo - hi - (i) dü-tük e - (e) - - - ne a - (a)-(a)-lor - (or)-(or) - rin.

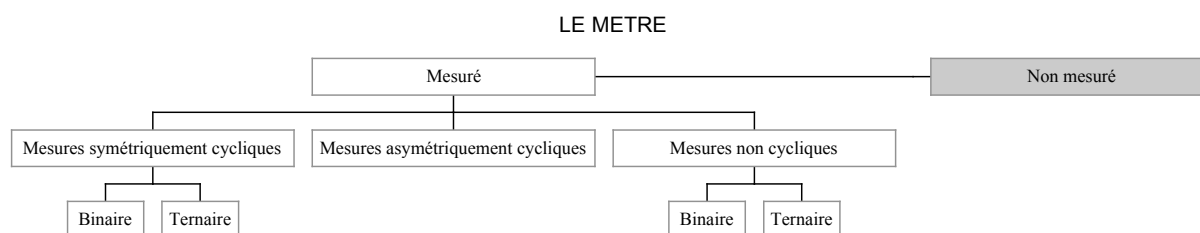
C 3
Txia - (au) - zte, txes - ta de - za - (a)-(a) - (a)-gün oi e ne ar - du (u)-(u) - hu - (u) - na

C 4
Bi - (ir) - ji - ni - ta - (a) - te - (e) - (e) ba - (a) - te - (ez) go - (or) - da - tze - (e) - en di - (i) - a - (a) - (at) lür - (ü) - (ü) - (ü) - ra!

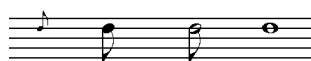
Transcription musicale (corpus sonore) 15 : *Lau sasua*, interprété par Joha^ñe Barcos (16 août 1990 - Bizkarze). Collecteur : Marcel Bedaxagar.

La forme musicale : Il s'agit d'un chant strophique (quatre couplets sont proposés), dont la forme musicale pour chaque strophe est AABA. Chaque phrase est ponctuée par une grande respiration. Les barres de mesure nous permettent de visualiser plus facilement les quatre parties du chant ; elles ne font aucunement référence au mètre.

Le mètre : Ce chant est non mesuré⁸¹⁰.



Le rythme : Nous n'avons pas souhaité analyser le rythme d'une manière détaillée, celui-ci étant directement en lien avec la déclamation libre du texte par l'informateur. Par conséquent, une échelle de *durées*⁸¹¹ propose quatre valeurs approximatives de la plus brève à la plus longue (de gauche à droite)⁸¹².



L'échelle : Nous entendons ce chant sur une échelle heptatonique, correspondant au mode de *Do* sur *La b* (altérations placées à la clé).

La mélodie est diatonique (absence de chromatisme).

L'ambitus : L'ambitus mélodique forme un intervalle de septième qui va de la tonique au VIIe degré. L'intervalle mélodique le plus grand est une quarte. Nous repérons principalement de petits intervalles de secondes dans ce chant, notamment grâce à une ornementation riche qui réduit les espaces entre les notes.

⁸¹⁰ Il n'est pas possible pour nous de battre une pulsation en continu. Bien entendu, des temps forts et faibles se distinguent, mais non de manière régulière.

⁸¹¹ AROM Simha, 'La transcription', *op. cit.*, p. 268.

⁸¹² Celle-ci nous a été conseillée par François Rossé, compositeur de musique contemporaine. Entretien du 11 mai 2012.

Les hauteurs : Le contexte mélodique est un peu fluctuant, avec notamment des toniques un peu plus hautes à mi-parcours⁸¹³. Il nous semble que ce chant se dégage quelque peu du tempérament égal. Pourtant, l'ornementation, les ports de voix et le vibrato ne nous permettent pas d'étudier convenablement ce paramètre. Nous en resterons donc à ces quelques premières constatations quant à l'appréciation des hauteurs et du tempérament.

Les ornements : Pour la première fois dans notre corpus sonore, nous avons un chant très ornementé et non plus syllabique. Sont à signaler de nombreux ports de voix (supérieurs et inférieurs) et ornements – ces derniers étant privilégiés sur l'avant-dernière syllabe de chaque phrase musicale – que nous avons tenté de noter au mieux dans notre transcription (voir légende). Le deuxième couplet (d'une manière générale) et la dernière phrase musicale du chant sont beaucoup plus ornementés que les autres strophes ou vers, avec une préférence pour les broderies supérieures (Figure 15).

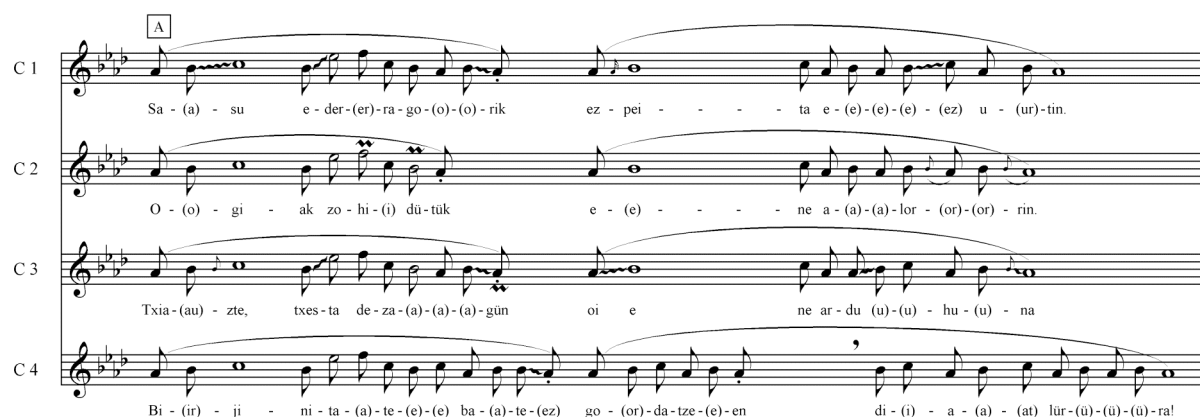


Figure 15 : Transcription 15 - Un exemple d'ornementation (dernière phrase musicale) ...

⁸¹³ Nous retrouvons ce type de hauteurs (toniques *hautes*) chez les portugais. Entretien avec Jean-Christophe Maillard, le 30 mars 2012.

La variabilité : Nous observons de nombreuses variations entre les deux couplets : durée des notes (dans leur rapport entre elles), changements de hauteur, ajout d'ornementation. Dans ce cadre, nous avons souhaité proposer un *modèle* (Cf. I. 3. 2 Protocole d'analyse musicale) afin de dégager une mélodie épurée et sans ornements. Nous avons tout de même conservé quelques notes de passage qui nous semblaient importantes dans la conduite mélodique (Figure 16). Encore une fois, ce modèle peut être discuté puisque nous en sommes l'auteur.

Transcription 15 : *Lau sasua*k, 1990
Proposition de modèle

Li - (i) - li - rik e - jeir - re - (e) - nak jel - ki - tzen di - re - nin Be - (e) - da - tsi - a min - tzo - (o) da ar - rü - sa es - kü - an

Bai e - ta tso - riak kan - tan hai - e - na - re - ki - (in) Sa - (a) - su e - der - ra - go - (o) - rik ez - pei - ta ez ur - tin.

Transcription 15 : *Lau sasua*k, 1990
Couplet 1

Li - (i) - li - (i) - rik e - jeir - re - (e) - nak jel - ki - (i) - tzen di - (i) - re - (e) - nin Be - (e) - da - (a) - tsi - a (a) min - tzo - (o) - (o) da har ü - (ü) - ja - (a) - (a) - ie - (e) - (e) - (es) - kin

Bai e - ta tso - ri - ak kan - tan hai - e - (e) - na - re - (e) - ki - (in) Sa - (a) - su e - der - (er) - ra - go - (o) - (o) - rik ez - pei - ta e - (e) - (e) - (e) - (ez) u - (ur) - tin.

Figure 16 : Transcription 15 : Proposition de *modèle* (couplet 1)

D'une manière générale, cette mélodie est tout à fait mélismatique, en ce sens où l'informateur intègre notes de passage, broderies, appoggiatures et ports de voix. Il s'agit du premier exemple de chant non syllabique dans notre corpus.

III. 3. 3. Conclusion partielle

L'analyse du corpus sonore des années 1990 révèle la présence d'une forme tripartite AABA, mais également de formes tripartites différentes de type AABC et ABCB.

Du point de vue métrique, diverses configurations sont observées, avec un chant mesuré, un *non mesuré*, le dernier alternant conceptions binaire et ternaire.

L'analyse des échelles est également multiple : mode de *Do*, mode de *Ré*, et mode mineur.

Les intervalles mélodiques sont plutôt resserrés, avec un ambitus général qui ne dépasse pas la neuvième.

En ce qui concerne l'analyse des hauteurs, il semble que le contexte mélodique soit de manière générale fluctuant, avec un III^e degré souvent mobile, et d'autres degrés de l'échelle qui peuvent apparaître hauts ou bas dans le chant 13 en particulier.

Enfin, nous observons dans le chant 15 une ornementation très riche qui rompt avec tout le syllabisme observé dans le reste de notre corpus sonore.

Par conséquent, certaines caractéristiques musicales attribuées par José Antonio Arana Martija au chant basque sont confirmées par l'analyse de notre corpus sonore, du point de vue de l'ambitus et des intervalles mélodiques utilisés, de l'absence de chromatisme, et de configurations métriques régulières et irrégulières. Cependant, nous ne pouvons confirmer ici la récurrence de formes tripartites ABA, la préférence pour le mode Majeur ou le syllabisme exclusif. Il en est de même pour la présence de « quarts de tons », élément que nous avons déjà écarté dans le cadre de notre étude pour préférer l'appellation *degrés mobiles*.

III. 4. Conclusions

Après la richesse des échanges observés dans la première moitié du XX^{ème} siècle, la recherche musicologique sur le chant basque semble s'éteindre après la seconde Guerre mondiale. En effet, et comme nous l'avons signalé, les auteurs publiant des écrits sur cette pratique reprennent et s'approprient parfois divers éléments ou hypothèses rédigés quelques années plus tôt par Charles Bordes, R. M. de Azkue, Rodney Gallop ou José Antonio Donostia.

Si l'on met en perspective les différents ouvrages analysés, à savoir :

- ITHURRIAGUE Jean, *Un peuple qui chante : les Basques*, 1947.
- NAVARRE Pierre, *Essor ou déclin de la chanson basque*, 1970.
- ARANA MARTIJA José Antonio, 'La musique basque', 1983.

nous remarquons l'absence d'analyse musicale à proprement parler, ainsi qu'une certaine hétérogénéité dans la façon d'aborder la problématique du chant basque. Jean Ithurriague et Pierre Navarre s'intéressent plutôt au verbe, l'un en relation avec les improvisations chantées en langue basque, l'autre en décrivant les mutations liées à la naissance de la Nouvelle Chanson basque, tandis que José Antonio Arana Martija propose un résumé élaboré de tout ce qui avait été dit plus tôt du point de vue musicologique.

Seuls quelques nouveaux éléments d'analyse musicale vont émerger dans cette deuxième partie du XX^{ème} siècle, que nous devons à Claudie Marcel-Dubois, missionnée par le Musée des Arts et Traditions Populaires de Paris pour effectuer des enquêtes « ethnomusicologiques » au Pays Basque en 1947 notamment. Selon elle, les caractéristiques du chant basque seraient : « rythme libre, accentuation, phrases longues, belles courbes mélodiques, ton nostalgique, noble, fier, des touches poétiques⁸¹⁴ ». Or, à cela s'ajouterait la notion de timbre, décrit pour la première fois dans l'Histoire de la musicologie basque grâce à un vocabulaire technique : « Ces voix sont, en général, naturellement bien placées.

⁸¹⁴ MARCEL-DUBOIS Claudie, 'La musique au Pays Basque Français avec audition de disques enregistrés en 1947', in *VIIème Congrès d'Etudes Basques (7. 1948. Biarritz)*, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 2003, p. 25.

L'émission très ouverte donne une couleur vraiment remarquable⁸¹⁵ ». Ce paramètre pourrait faire l'objet de travaux individuels ultérieurs, notamment en lien avec les aspects prosodiques.

Ainsi se termine l'analyse d'un corpus littéraire et musical datant de la deuxième partie du XX^{ème} siècle, où nous ne découvrons pas beaucoup de nouveaux éléments musicologiques et où cohabitent encore deux types de pratique : un répertoire qui répond aux mêmes critères musicaux que ceux évoqués au début du XX^{ème} siècle, côtoyant de plus en plus une pratique vocale en transformation constante (chant accompagné, pratique collective,...). Les mutations musicales décrites dès 1970 ne cesseront dès lors d'influencer la pratique monodique du chant basque.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

CONCLUSION

Dans le cadre de nos recherches, une analyse diachronique et synchronique de sources écrites et musicales sur le chant basque nous a permis d'apporter une vision contemporaine sur le sujet, en mettant en perspective les visions antérieures, en rectifiant ce que nous voyons aujourd'hui comme erroné ou inapproprié (tant d'un point de vue terminologique que conceptuel) et en proposant de nouvelles analyses musicologiques grâce à des outils plus modernes. Dans le cadre de notre champ d'étude, nous pouvons confirmer notre hypothèse selon laquelle il existe dans le chant basque, non des caractéristiques musicales spécifiques, mais des « indices » musicaux susceptibles de retenir notre attention, notamment du point de vue de la hauteur, et qui peuvent correspondre à d'autres pratiques musicales de tradition orale. Cependant, nous avons écarté de notre recherche l'étude du timbre et de la prosodie, et réduit nos analyses métriques et rythmiques. Considérons donc qu'un travail plus approfondi sur ces paramètres pourrait apporter des réponses différentes sur le sujet.

Nous allons commencer par dresser un bilan des caractéristiques musicales observées dans notre corpus sonore, puis rappeler l'intérêt méthodologique de ce travail. Nous terminerons par une discussion sur le sujet.

L'examen des sources nous a permis de nous intéresser à diverses caractéristiques musicales⁸¹⁶ que sont la forme, le rythme et le mètre, l'échelle, la hauteur et l'ornementation. Malgré le choix d'un corpus sonore imposé par les archives à notre disposition (première partie du XX^{ème} siècle), et orienté par la volonté de répondre à nos hypothèses (deuxième moitié du XX^{ème} siècle), quelques conclusions peuvent d'ores et déjà être dressées :

En ce qui concerne la structure des chants, tous ceux de notre corpus sont strophiques. Nous retrouvons de manière récurrente des formes tripartites ABA ou AABA, comme le soulignait Rodney Gallop en 1928⁸¹⁷. Cependant, nous repérons également des formes plus ou moins

⁸¹⁶ Annexe C1 : Tableau récapitulatif des paramètres musicaux observés dans le corpus sonore choisi.

⁸¹⁷ GALLOP Rodney Alexander, 'La chanson populaire basque', *Bulletin du Musée Basque*, n° 8, Bayonne, Association des Amis du Musée Basque, 1928, pp. 1-25.

élaborées, de type AB, ABCDB, ABCD, etc. La forme tripartite ABA, tout en étant majoritaire, n'est donc pas la seule observée.

Nous observons ensuite de multiples configurations métriques et rythmiques. Lorsque le mètre est régulier, nous entendons des conceptions binaires ou ternaires, ou l'alternance non récurrente des deux, avec une liberté rythmique repérable dans la majeure partie des cas. D'autres chants peuvent être considérés comme non mesurés, soit caractérisés par une absence de pulsation régulière, ce que certains musicologues associent à des influences ou origines anciennes. Nous pensons pour notre part que nous ne pouvons répondre aujourd'hui de façon certaine sur ce point, si ce n'est que la pratique orale permettrait une écoute plus précise de son corps, de sa respiration, et que le texte et la langue de celui-ci pourraient guider une déclamation libre du chant. Nous avons donc décidé d'adopter d'une façon générale, une formulation conceptuelle proposée par Rodney Gallop notamment, de découpage du chant en phrases musicales élargies. Poussée par les libertés de plus en plus grandes quant à l'analyse des musiques de tradition orale dans le domaine de l'ethnomusicologie, nous avons choisi de supprimer le plus souvent carrure métrique et barres de mesure, ce qui n'était pas le cas au début du XX^{ème} siècle, le poids des conventions d'écriture et de conception de la musique savante occidentale étant encore trop prégnant. En dehors de ces remarques et de nos propositions de transcription, il nous paraît évident qu'un travail plus approfondi peut avoir lieu dans ce domaine, mais celui-ci ne sera pertinent selon nous qu'accompagné d'une étude prosodique.

D'autre part, nous avons tenté de caractériser l'échelle utilisée, paramètre en lien avec l'observation attentive des hauteurs. Comme signalé dans la plupart des ouvrages traitant du chant basque, notre corpus sonore confirme que les mélodies seraient le plus souvent diatoniques. L'analyse modale révèle ensuite la présence d'échelles heptatoniques, hexatoniques, à six degrés, voire pentatoniques. Les musicologues déclaraient la prééminence de modes « grégoriens⁸¹⁸ » et de tonalités modernes (avec tantôt une préférence pour le mineur, tantôt pour le Majeur). Notre corpus sonore ne permet pas d'affirmer la suprématie d'un mode sur un autre, étant donné que sont observables des modes de *Do*, de *Ré*, de *Sol* et de *La* ainsi que des modes mineurs.

⁸¹⁸ L'utilisation de ce terme a largement été discutée dans le chapitre II.

Nous approuvons en revanche l'omniprésence de petits intervalles mélodiques et d'un ambitus réduit. Enfin, l'analyse de la hauteur confirme notre hypothèse de degrés stables et de degrés mobiles. En dehors des phénomènes d'attraction de notes liés à l'ornementation, la récurrence d'un IIIe degré mobile suggère un jeu mélodique et donc modal Majeur/mineur, comme nous l'avons signalé de nombreuses fois lors de l'analyse du corpus sonore. Le IVe degré est parfois entendu haut, tandis que le VIe et le VIIe sont souvent absents ou mobiles. D'une manière générale, le Ier, le IIe et le Ve sont relativement stables. Or, ces observations semblent rejoindre les considérations de Michèle Castellengo qui décrit l'échelle d'une flûte : IIe degré à un ton du Ier degré, IIIe degré bas, IVe degré haut : « [...] On rencontre fréquemment des échelles de ce genre sur les instruments populaires [...] »⁸¹⁹, usages qui se retrouveraient d'une manière générale dans l'expression musicale orale⁸²⁰. L'analyse des hauteurs dans le chant basque démontrerait ainsi l'utilisation d'échelles fondées sur un tempérament où certains degrés seraient parfois hauts, parfois mobiles, et dont l'architecture générale correspondrait aux pratiques musicales d'expression orale observées en Europe occidentale.

En ce qui concerne l'ornementation, nous devons signaler tout d'abord la prééminence de chants syllabiques dans le corpus sonore étudié, comme l'avaient déclaré de nombreux musicologues au XX^{ème} siècle. Pourtant, l'ornementation semble toujours présente, légère, plus marquée ou prégnante, ce qui confirme les propos de Claudie Marcel-Dubois en 1961 : « on ne saurait citer de peuples européens qui soient dépourvus du sens de l'ornementation ni dire plus précisément chez lesquels on ne trouve pas d'exemples de musiques ornées »⁸²¹.

⁸¹⁹ [L'auteur fait une expérience en perçant des trous équidistants le long d'un tuyau de flûte, s'inspirant d'un modèle de facture extrêmement fréquent dans le monde : la flûte à six tuyaux équidistants.] : « [...] nous avons bien un ton entre le fondamental et le premier trou ; mais en ouvrant le deuxième trou, l'intervalle T1 + T2/T1 que nous obtenons est plus petit que le ton (tierce trop basse). Par contre, entre le deuxième et le troisième trou, l'intervalle est bien supérieur au demi-ton (d'où une quarte trop grande). [...] ». Dans la suite du texte, Michèle Castellengo observe une flûte thaïlandaise reprenant ces caractéristiques (3^{ce} majeure basse, 4^{te} haute). CASTELLENGO Michèle, *Contribution à l'étude expérimentale des tuyaux à bouche*, Thèse de doctorat ès sciences, Université Pierre et Marie Curie - Paris VI, 1976, 3^{ème} Partie, Chapitre 3, p. 28.

⁸²⁰ [Après avoir dressé un schéma de gamme-type d'instrument à vent à six trous, en reprenant les observations de M. Castellengo et en calculant les échelles d'une quinzaine d'instruments, l'auteur propose neuf extraits de chants enregistrés en divers lieux d'Italie, de Portugal, de France et dans lesquels certaines similitudes avec cette gamme-type se font sentir] : « L'approximation globale permet donc, en gardant les réserves d'usage, d'affirmer que la facture instrumentale des *chalumeaux* s'inscrit, au niveau des gammes, dans un contexte souvent assez proche de l'expression musicale orale ». MAILLARD Jean-Christophe, *L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent*, Thèse de doctorat de musicologie, Université de Paris IV Sorbonne, 1987, pp. 561-562.

⁸²¹ MARCEL-DUBOIS Claudie, 'Remarques sur l'ornementation dans l'ethnomusicologie européenne', in International Musicological Society Congress Report, New York, Bärenreiter, 1961, Volume 1, p. 439.

Pourtant, nous avons choisi de ne pas transcrire certains ornements dans plusieurs chants de notre corpus, la mélodie principale se dégageant aisément de l'ensemble. Rappelons dans ce cadre les considérations de José Antonio Donostia : celui-ci affirmait la présence de *gruppetti* très courts, changeant « d'allure sur chaque lèvre », qui ne constitueraient pas le fond de la mélodie. Ces « *itzuliak* » des chanteurs basques « pourraient au contraire disparaître sans que la mélodie ait été atteinte dans sa substance musicale⁸²² ». D'autre part, si nous dressons une typologie des ornements rencontrés dans cette étude, nous pouvons établir un lien direct avec les travaux de Claudie Marcel-Dubois et Marie-Marguerite Pichonnet-Andral dans les années 1947-1961. Citant un exemple collecté dans la province du Labourd au Pays Basque⁸²³, Claudie Marcel-Dubois signale une ornementation « horizontale » qui se traduirait, à partir d'une note ou d'une syllabe, par « un élément ramassé en valeurs brèves, émises sur la même note ou sur deux degrés conjoints n'excédant pas un ton et concernant généralement le demi-ton supérieur⁸²⁴ » (Figure 17).

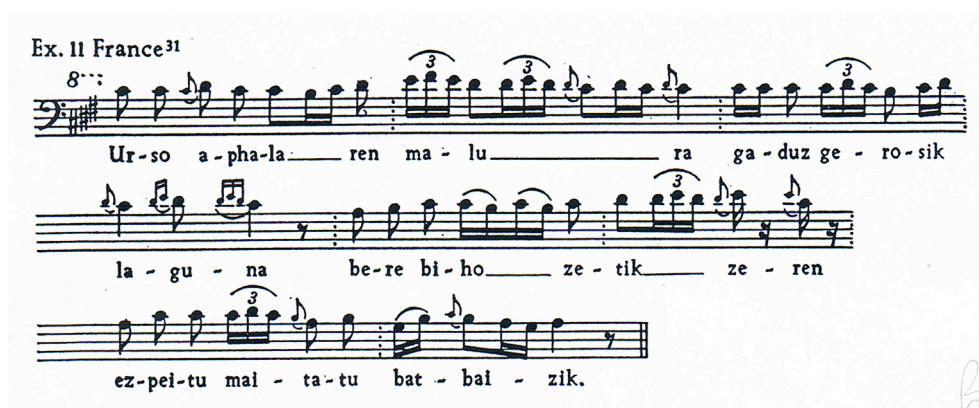


Figure 17 : *Urso apha-laren malura...*, chanson collectée par Claudie Marcel-Dubois et transcrite par Marie-Marguerite Pichonnet-Andral

Nous remarquons des éléments similaires dans notre corpus, à savoir notamment des sortes de broderies supérieures rapides (de type mordant) et des appoggiatures par le ton en dessous.

⁸²² DONOSTIA José Antonio, 'Quelques Caractéristiques de la Chanson Basque', *Gure Herria*, 3^e et 4^e années, Bayonne, Association Gure herria, 1923-1924, (11/1923) pp. 687-688.

⁸²³ France, Labourd. Chanson. Mission Cl. Marcel-Dubois et M. P.-Andral, 1947. Phonogr. du Dépt. d'Ethnomusicologie du musée des Arts et Traditions populaires (Paris) n° 47.6.3.1. Transcription musicale de M. P.-Andral. Note de l'auteur.

⁸²⁴ MARCEL-DUBOIS Claudie, 'Remarques sur l'ornementation...', *op. cit.*, p. 441.

Les ports de voix sont également extrêmement présents. Cela rejoindrait à nouveau les usages observables dans le répertoire de musique de tradition orale d'Europe occidentale⁸²⁵.

Ainsi, nous souhaitons retenir de ces observations la présence – dans notre corpus de chant basque – d'une très grande liberté dans l'interprétation (rythme, mètre, hauteur, ornementation), qu'à notre sens la pratique collective et l'accompagnement instrumental notamment ont gommé ces dernières années. De plus, l'analyse de notre corpus sonore nous permet d'affirmer que le chant basque ne recouvre pas d'élément intrinsèque spécifique. En effet, la plupart des observations peuvent renvoyer à des pratiques observables dans d'autres musiques de tradition orale d'Europe occidentale⁸²⁶. Cependant, celui-ci développe des aspects métriques, rythmiques et mélodiques, qui ne répondent pas aux règles d'écriture et de conception de la musique savante.

D'autre part, de nombreux liens avec d'autres pratiques musicales sont signalés par les musicologues travaillant sur le sujet : utilisation de mélodies ou de rythmes *étrangers*, lien avec le plain-chant, etc. Cependant, l'ensemble de ces influences ne peut être dissocié de la musique basque proprement dite, qui a intégré des éléments extérieurs pour les faire siens. Nous pouvons ainsi nous interroger sur la pertinence à s'étendre sur cette notion. L'analyse de notre corpus révèle, malgré les mutations sociales et culturelles (notamment) du XX^{ème} siècle, des éléments musicaux communs de 1900 à 1990 : « c'est à la condition de changer considérablement dans le temps que l'on peut rester le même⁸²⁷ ».

Par ailleurs, nous souhaitons revenir sur l'intérêt méthodologique de cette recherche.

Dans ce travail, l'analyse de sources écrites sur le chant basque nous a permis tout d'abord de replacer historiquement les observations et hypothèses proposées par les musicologues dans un contexte plus général. La « chanson populaire *traditionnelle* basque » serait considérée dès

⁸²⁵ *Ibid.*, pp. 439-445.

⁸²⁶ Nous renvoyons sur ce sujet aux recherches, déjà citées, de Michèle Castellengo, Jaume Ayats, Claudie Marcel-Dubois et Jean-Christophe Maillard notamment.

⁸²⁷ LABORDE Denis, 'Perpétuations inventives : La mémoire, l'archive et le chant basque', in CHARLES-DOMINIQUE Luc ; DEFRANCE Yves (eds), *L'ethnomusicologie de la France. De l'"ancienne civilisation paysanne" à la globalisation*, Actes du Colloque de Nice (15-18 novembre 2006), Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 114-115.

le XIX^{ème} siècle comme attribut culturel de la société paysanne locale⁸²⁸. Selon Pierre Bidart et Alain Darré, la publication de recueils contribuerait alors, à « la définition-nomination d'une identité musicale basque ». Or, les multiples formes d'une esthétique et d'une rhétorique musicale du chant basque, ce dernier recouvrant plusieurs acceptions, correspondraient à des moments historiques et des modalités de structuration culturelle et idéologique différents⁸²⁹. Dans ce contexte, et d'un point de vue musicologique, l'étude de l'évolution de la perception de cette musique par un public de chercheurs nous a paru intéressante puisqu'elle ne semble pas avoir changé en un siècle. En effet, José Antonio Arana Martija reprend dans son article intitulé *La musique basque* les « traits typiques que les musicologues prennent en compte d'ordinaire quand ils analysent la chanson populaire⁸³⁰ », sans les accompagner de nouvelles analyses musicales. Deux questions émergent alors : pourquoi Charles Bordes ou Rodney Gallop ont choisi de s'intéresser au Pays Basque ? Pourquoi la recherche musicologique sur le chant basque monodique n'intéresse plus depuis Rodney Gallop ou José Antonio Donostia ? Avaient-ils tout dit ? Nous observons d'une manière générale une correspondance entre ce qui est « dit » sur le chant basque et ce que nous pouvons en entendre. Pourtant, des divergences apparaissent d'un point de vue terminologique ou conceptuel. Ainsi, une vision contemporaine des sources écrites et musicales peut apporter un renouveau dans la perception des caractéristiques musicales.

D'autre part, nous utilisons dans cette étude l'archive sonore comme source première, ce qui permet une transcription plus précise des chants entendus. En effet, tous les musicologues ayant publié sur le chant basque semblent avoir analysé des transcriptions (faites par eux-mêmes ou par d'autres) ou ils se sont référés à d'autres écrits sans proposer de nouvelles analyses. L'intérêt de ce travail réside alors en l'analyse de sources sonores enregistrées sur un siècle (dimensions synchronique et diachronique), grâce à des outils d'analyse modernes (transcription *émique*⁸³¹, analyse acoustique,...). En revanche, rappelons nos limites sur deux points : nous ne pouvons dire si les enregistrements reflètent réellement les pratiques de l'époque ; nous avons choisi un corpus qui réponde à nos hypothèses mais d'autres

⁸²⁸ BIDART Pierre ; DARRE Alain, 'Musique et chant en Pays Basque contemporain ou les tribulations d'une quête identitaire', in DARRE Alain (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, pp. 169 -170.

⁸²⁹ *Ibid.*

⁸³⁰ ARANA MARTIJA José Antonio, 'La musique basque', in HARITSCHELHAR (dir.), *Etre basque*, Toulouse, Privat, 1983, p. 368.

⁸³¹ Cf. I. 3 Méthodologie de l'analyse musicale.

orientations auraient pu être envisagées. D'autre part, du point de vue de l'analyse musicologique, nous estimons qu'un immense travail reste à faire sur les aspects prosodiques et sur le timbre, éléments qui ne sont pas du tout abordés dans la littérature musicale sur le chant basque et qui pourtant nous semblent essentiels dans la *reconnaissance* d'un chant basque. Nous envisageons donc des études individuelles sur ces paramètres dans des travaux futurs.

En analysant quelques études de Charles Bordes (1897) à José Antonio Arana Martija (1983), notre objectif est en partie d'interroger les préjugés ou *idées reçues* et de proposer une nouvelle approche. Or, la mise en perspective des caractéristiques musicales attribuées au chant basque tout au long du XX^{ème} siècle permet de repérer des constantes et des changements. Dans ce cadre, rappelons les propos de Denis Laborde dans un article de 1996 : l'*inventaire* de caractéristiques musicales basques devrait permettre la spécification d'une « musique basque », mais l'analyse d'une production vive et variée fait éclater les critères d'authentification académique⁸³². Ainsi, cet *inventaire* ne doit avoir de sens que dans ce qu'il signifie pour le chanteur et l'auditeur, dans leur relation de communication. Or, le poids des musiques dites modernes mêlé au recul de la transmission orale tend à faire disparaître certaines pratiques. Nous pensons alors qu'il peut être utile, dans un certain cadre, de rappeler quelles sont les caractéristiques musicales qui permettaient « un savoir partagé » entre le chanteur et l'auditeur. Cette étude est censée en être un des témoins.

Nous devons avouer que les archives sonores enregistrées dans les années 1990 étaient très variées. Après avoir écouté quatre cents heures collectées, nous avons réussi à isoler des chants que nous percevions dans une certaine filiation avec le corpus sonore des autres bornes historiques. Pourtant, force est de constater que l'apparition de la guitare ou de l'accordéon, la pratique collective et les nombreuses traductions anglais-basque / français-basque⁸³³, ont

⁸³² LABORDE Denis, 'D'Iztueta à Negu Gorriak en passant par Donostia, incessantes fabrications d'une musique basque', *Bulletin du Musée Basque*, n° 143, 1^{er} trimestre 1996, Bayonne, Association des Amis du Musée Basque, 1996, pp. 31-32.

⁸³³ « Comme le souligne Mixel Etxekopar, il ne suffit pas de chanter en langue basque une chanson prise dans n'importe quel répertoire pour créer une chanson basque. Bien souvent dans de tels cas, la traduction des paroles ne respecte même pas la musique de la langue, et celle-ci s'en trouve déformée sans que personne ne réagisse

modifié les usages⁸³⁴, jusque dans la pratique monodique *a capella* (mètre et rythme réguliers, hauteurs fixes basées sur une échelle tempérée, etc.). Or, ces impressions n'étaient pas du tout les mêmes à l'écoute des archives sonores de 1947 par exemple, dont l'ensemble paraissait beaucoup plus homogène et répondant parfaitement aux caractéristiques musicales énoncées dans notre étude. Dans le domaine de la danse basque, les codes ont souvent été conservés, tandis que la signification des gestes ou des tenues vestimentaires est parfois oubliée, contrairement à d'autres cultures qui ont su conserver *signifiant* et *signifié*⁸³⁵. Dans le cadre du chant basque, il nous semble que les codes tendent justement à disparaître, balayés par la certitude que l'important est de continuer à trouver un sens à la pratique vocale en langue basque, dans une société qui change rapidement (sens politique, identitaire ou social). Comme le disaient Pierre Bidart et Alain Darré, « l'art vocal en tant que prise de parole sur le monde social, ne saurait être, même au XIX^{ème} siècle, exempt d'enjeu idéologique », la dimension identitaire résidant du reste moins dans un message revendicatif explicite que dans l'originalité de la couleur sonore⁸³⁶. Il semble qu'aujourd'hui, la couleur sonore tende à se perdre.

La carrure et le mètre réguliers, le système tonal et le tempérament égal s'imposant avec de plus en plus de force ces dernières années dans toute l'Europe occidentale – la musique savante ayant été relayée activement par le rock, la chanson française, et tant d'autres genres diffusés par divers médias –, il est à souligner une conservation relativement longue dans le chant basque des caractéristiques musicales décrites plus haut. Nous avons toujours été surprise de lire dans les études ethnomusicologiques des phrases de type : « nous sommes les derniers témoins de cette pratique ». Pourtant, les libertés rythmiques, métriques et mélodiques semblent faire place à une pratique plus académique. Déjà en 1970, Pierre Navarre écrit :

devant le danger d'une telle aliénation ». FULIN Angélique ; Tehenta, *MATALAZ. Le chant basque hier et aujourd'hui. Euskal kantua atzo eta egun*, Gotein-Libarrenx, Abotia, 2005, p. 150.

⁸³⁴ Les mutations musicales auraient également une incidence sur la musicalité de la langue : « On va jusqu'à accepter sans la moindre réticence que la musique reconnue désormais comme musique basque (on ne sait pas très exactement pourquoi ! On ne sait pas non plus si elle a droit au statut de musique traditionnelle car il est admis une très singulière « mise au goût du jour » qui n'a vraiment rien à voir avec une évolution naturelle), on accepte donc que cette musique bâtarde (davantage fruit d'une manipulation plutôt que résultat d'une lente maturation historique), dont on ignore complètement la syntaxe, dont on ignore même qu'elle puisse avoir une syntaxe, ait priorité sur la langue au point qu'elle en modifie l'accentuation ». *Ibid.*, p. 155.

⁸³⁵ Observations issues d'une rencontre avec des musiciens et danseurs à Tighza (Moyen Atlas, Maroc), en compagnie de Xabier Itçaina, spécialiste de la danse basque.

⁸³⁶ BIDART Pierre ; DARRE Alain, 'Musique et chant en Pays Basque contemporain...', *op. cit.*, pp. 170-171.

« C'en est fini aujourd'hui, même au Pays basque, de ces chants individuels spontanés qui ponctuaient hier les moments ordinaires et extraordinaires de la vie [...] Que d'auberges muettes aujourd'hui, ou bien envahies par l'informe rumeur de la radio !⁸³⁷ »

Ainsi, à la suite de Charles Bordes, R. M. de Azkue ou Rodney Gallop, il nous semble important de souligner, non pas des traits spécifiques et originaux, ni une relation avec la musique grecque ou grégorienne, ni des « quarts » ou des « trois-quarts » de tons, mais simplement la présence d'une liberté rythmique, métrique et ornementale, ainsi que de tempéraments et échelles définis par des degrés stables et d'autres mobiles. Si nous faisons le parallèle avec la *xirula* – flûte à trois trous utilisée le plus souvent pour accompagner des danses basques – nous remarquons que la fabrication actuelle vise à privilégier une disposition des trous permettant de jouer selon le tempérament égal, afin de favoriser la pratique collective avec des instruments accordés selon ce tempérament. Jean-Michel Bedaxagar, chanteur souletin, se plaint d'être considéré aujourd'hui comme quelqu'un qui chante *faux*. Angélique Fulin, musicologue auteur d'un ouvrage sur le groupe de chanteuses souletines *Tehenta*⁸³⁸, proclame la *mort* du chant basque⁸³⁹. Celui-ci n'est d'ailleurs plus considéré comme une marque distinctive de la culture basque si l'on en croit les dispositifs publicitaires de Radio France Bleu Pays Basque en 2012 : sont placardées sur toutes les routes des images de berger (pastoralisme), de rugby (remplaçant sans doute la pelote basque) et des fêtes de Bayonne (où danse et chant sont présents, mais de quelle manière aujourd'hui ?). Alors qu'en est-il ? Puisse ce travail valoriser une pratique en voie de disparition et favoriser le retour à une certaine liberté individuelle, au sein du collectif.

⁸³⁷ NAVARRE Pierre, *Essor ou déclin de la chanson basque ?*, Bayonne, Gure Herria, 1970, p. 5.

⁸³⁸ FULIN Angélique ; *Tehenta*, *op. cit.*

⁸³⁹ Lors de notre entretien du 6 juillet 2012, l'auteur dit ne pas s'empêcher de garder l'espoir d'un avenir meilleur en ce qui concerne la conservation des « spécificités du chant basque ».

Annexes

<i>ANNEXE A : Carte du Pays Basque</i>	289
--	-----

<i>ANNEXE B : Le choix du corpus sonore</i>	290
---	-----

<u>Annexe B1 : Tableau récapitulatif des chants choisis pour l'étude</u>	290
--	-----

<u>Annexe B2 : Archives sonores écoutées pour le choix du corpus (années 1900-1913-1927-1947)</u>	292
---	-----

<u>Annexe B3 : Base de données utilisée pour le classement des archives sonores</u>	297
---	-----

<i>ANNEXE C : L'analyse musicologique et acoustique</i>	299
---	-----

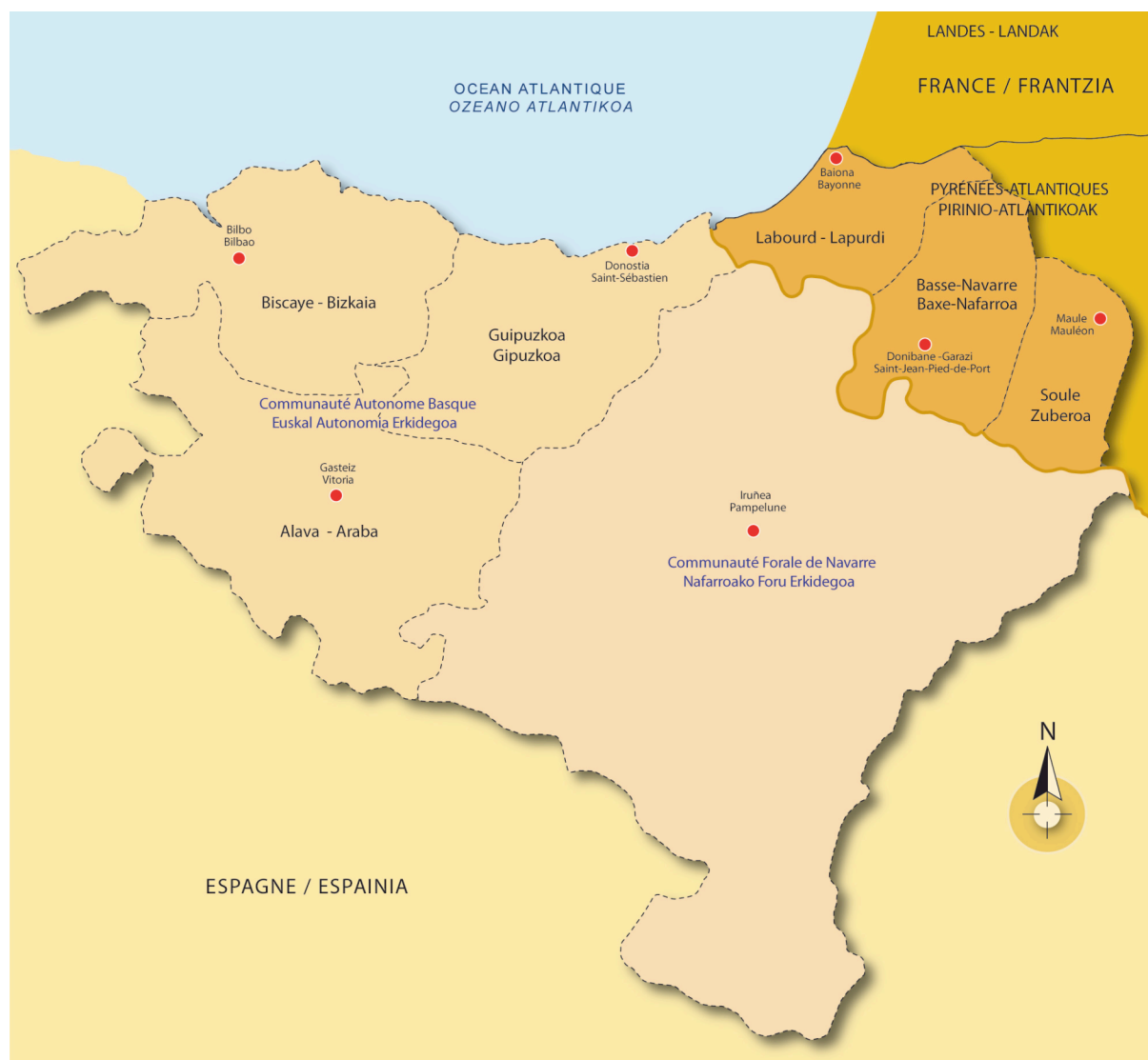
<u>Annexe C1 : Tableau récapitulatif des paramètres musicaux observés dans le corpus sonore choisi</u>	299
--	-----

<u>Annexe C2 : Script de l'analyse du pitch par demi-tons, réalisé par Pascal Gaillard</u>	302
--	-----

<u>Annexe C3 : Courbes séparées de l'analyse du pitch des chants 8 et 14</u>	306
--	-----

<i>ANNEXE D : Paroles et traductions des chants choisis pour le corpus sonore</i>	310
---	-----

ANNEXE A : Carte du Pays Basque⁸⁴⁰



⁸⁴⁰ Source : Institut Culturel Basque / Euskal Kultur erakundea.

ANNEXE B : Le choix du corpus sonore

Annexe B1 : Tableau récapitulatif des chants choisis pour l'étude

CREM : Centre de Recherche en Ethnomusicologie, Paris.

OAW : Österreichische Akademie der Wissenschaften (Phonogrammarchiv), Vienne.

Eresbil : Centre d'archives musicales basques, Errenteria.

BnF : Bibliothèque nationale de France, Paris.

ATP : Musée des Arts et Traditions Populaires, Paris.

PAB : Pôle d'archives de Bayonne et du Pays-Basque.

SÜ AZIA : Association Sü Azia, Mauléon.

B1	Titre de l'item	Informateur	Document	Date	Durée	Collecteur	Responsable
1	Maitia nun zira	Homme	Exposition Universelle de Paris	1900	1'12	Docteur Azoulay	CREM
2	Prima eijerra	Homme	Exposition Universelle de Paris	1900	2'25	Docteur Azoulay	CREM
3	Baionako patroina	Jean Pierre Lemoine	Enquête de terrain (Sare)	21.07.1913	1'22	Rudolf Trebitsch	OAW/Eresbil
4	Pleñitzen naiz biotzetik	Jean Pierre Lemoine	Enquête de terrain (Sare)	21.07.1913	2'16	Rudolf Trebitsch	OAW/Eresbil
5	Etchahun eta Otchalde	Jean Larrasquet-Prioria	Archives de la Parole (Paris)	15.03.1927	1'38	Hubert Pernot	BnF
6	Ürzo xuria	Jean Larrasquet-Prioria	Archives de la Parole (Paris)	15.03.1927	1'17	Hubert Pernot	BnF
7	Ene maitiak igorri	B. Irigaray	Enquête de terrain	09.09.1947	4'00	Claudie Marcel-Dubois	ATP/PAB
8	Goizian goizik	Sauveur Haramboure	Enquête de terrain	09.09.1947	2'37	Claudie Marcel-Dubois	ATP/PAB
9	Gure etxen badira bi etxeko andere	Arnaud Laxague	Enquête de terrain	13.09.1947	3'14	Claudie Marcel-Dubois	ATP/PAB
10	Kantatzera noazü	Petti Phoi Queheille	Xiberotarrak kantatzen (Tardets)	+/- 1960	1'27	Ximun Haran	SÜ AZIA
11	Orai banoazu herritik	Laurent Loyatho	Enquête de terrain (Hasparren)	09.01.1960	3'16	Ximun Haran	SÜ AZIA
12	Ürzo bat jin izan da	Irigoien (de Behorlegi)	Xiberotarrak kantatzen (Tardets)	+/- 1960	1'54	Ximun Haran	SÜ AZIA
13	Artzain maindozain inkatzen egile	Pette Lezarte	Sü Azia eta Xiberoko Botzaren gaitaldia (Larrau)	06.06.1992	4'00	Marcel Bedaxagar	SÜ AZIA
14	Hamar manüak	Jean Pierre Ephère Etxeber	Enquête de terrain (Aussurucq)	20.11.1987	6'08	Marcel Bedaxagar	SÜ AZIA
15	Lau sasua	Johane Barcos	Enquête de terrain (Bizkarze)	16.08.1990	3'02	Marcel Bedaxagar	SÜ AZIA

Annexe B2 : Archives sonores écoulées pour le choix du corpus (années 1900-1913-1927-1947)

Titre	Informateur	Date	Durée	Collecteur	Responsable
<i>Maitia nun zira</i>	Homme	1900	1:25	Docteur Azoulay	CREM
<i>Prima eijerra</i>	Homme	1900	2:21	Docteur Azoulay	CREM

Titre	Informateur	Date	Durée	Collecteur	Responsable
<i>Pleñitzen naiz biotzetik</i>	Jean Pierre Lemoine	21/7/1913	2:14	Rudolf Trebitsch	OAW/EREBIL
<i>Baionako Patroina</i>	Jean Pierre Lemoine	21/7/1913	1:20	Rudolf Trebitsch	OAW/EREBIL
<i>Laphurdi huntan bada bertsulari anhitz</i>	Batiste Darricau	24/7/1913	0:35	Rudolf Trebitsch	OAW/EREBIL
<i>Frantziako errege banintz</i>	Batiste Darricau	24/7/1913	0:45	Rudolf Trebitsch	OAW/EREBIL
<i>Mundu hau bethia da</i>	Batiste Darricau	24/7/1913	0:30	Rudolf Trebitsch	OAW/EREBIL
<i>Txori erresñola</i>	André Armagnague	4/8/1913	0:48	Rudolf Trebitsch	OAW/EREBIL
<i>Jaiki, jaiki</i>	André Armagnague	4/8/1913	0:44	Rudolf Trebitsch	OAW/EREBIL
<i>Benedika dakiola</i>	André Armagnague	4/8/1913	0:36	Rudolf Trebitsch	OAW/EREBIL
<i>Agota</i>	Marie Barrère	5/8/1913	1:50	Rudolf Trebitsch	OAW/EREBIL

Titre	Informateur	Date	Durée	Collecteur	Responsable
<i>Etxahun eta Otxalde</i>	M. l'abbé Jean Larrasquet	15/3/1927	1:34	Hubert Pernot	BnF
<i>Urzo churia</i>	M. l'abbé Jean Larrasquet	15/3/1927	1:15	Hubert Pernot	BnF

Titre	Informateur	Date	Durée	Collecteur	Responsable
<i>Adios izar ederra</i>	Martin Arboniès	9/9/1947	1:11	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Agur Xiberua</i>	Bordazarre Pierre (Etzahun Iruri)	9/9/1947	2:41	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Alargun zoroa</i>	Telesforo Monzon	9/9/1947	1:35	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Ama d'Otxobi</i>	Pierre Escande	9/9/1947	1:58	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Ama d'Otxobi</i>	Pierre Escande	9/9/1947	1:45	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Antton eta Maria</i>		9/9/1947	2:23	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Apirilian gaua da labur</i>	Anita Bourdette	9/9/1947	1:22	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Buba ninano</i>	Mayie Iribarry	9/9/1947	0:37	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Chant de l'aveugle : Mutil koxkorra eta itsua</i>	Teodoro Hernandezena	9/9/1947	3:35	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Haurtxoa seaskan</i>	Anita Bourdette	9/9/1947	2:02	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Ikusten duzu goizean</i>	Georges Lafitte	9/9/1947	3:57	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Jose Manuel</i>	Roger Harcant	9/9/1947	2:08	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Kondia eta baratzaia</i>	Telesforo Monzon	9/9/1947	1:49	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Ume eder bat</i>	Anita Bourdette	9/9/1947	0:57	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Uso xuria</i>	Anita Bourdette	9/9/1947	0:55	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Xori papo gorriak ederki kantatzen ...</i>		9/9/1947	1:40	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Abenduaren seian</i>	Haramboure	10/9/1947	1:20	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Adios izar ederra</i>	Haramboure	10/9/1947	3:56	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Agur jaunak</i>	Bourdette	10/9/1947	1:17	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Aita thuntun</i>	Haramboure	10/9/1947	0:37	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Ama so egidazu</i>	Haramboure	10/9/1947	0:30	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Arbonarat igorri naute</i>	Haramboure	10/9/1947	1:46	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Atharratze jauregian</i>	Haramboure	10/9/1947	6:09	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Aupa Maria</i>	Haramboure	10/9/1947	0:40	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Behin batez joan ninduzun merkatu</i>	Haramboure	10/9/1947	3:10	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Bortian Ahizki</i>	Haramboure	10/9/1947	3:09	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Ene maitiak igorri</i>	B. Irigaray	10/9/1947	4:07	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Giza (gizon) txarrik aski</i>	Haramboure	10/9/1947	0:41	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB

<i>Goizean goizik</i>	Haramboure	10/9/1947	2:31	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Goizean goizik</i>	Haramboure	10/9/1947	2:39	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Gure etxian lau andre/Aitak eman daut dotia</i>	Haramboure	10/9/1947	1:32	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Ikusten duzu goizean</i>	Michel Pédeflous (enfant)	10/9/1947	0:53	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Iruten ari nuzu</i>	Michel Pédeflous (enfant)	10/9/1947	1:55	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Konpanian den ederrena da</i>	Haramboure	10/9/1947	1:07	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Konpanian zoin eder den</i>	Haramboure	10/9/1947	1:02	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Mendiri uhartekoa</i>	Bedonde	10/9/1947	0:57	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Neure andrea</i>	Michel Pédeflous (enfant)	10/9/1947	2:03	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Pilotako ohore</i>	Haramboure	10/9/1947	1:26	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Sala batean brodatzen</i>	Haramboure	10/9/1947	1:47	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Santibate chant de carnaval</i>	Haramboure	10/9/1947	0:38	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Santibate imprécation</i>	Haramboure	10/9/1947	0:29	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Santibate remerciement</i>	Haramboure	10/9/1947	0:33	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Tomas kantari ederra</i>	Haramboure	10/9/1947	2:36	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Ume eder bat</i>	Haramboure	10/9/1947	3:44	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Xarmegarria zira</i>	Haramboure	10/9/1947	2:35	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Xo xo mariano</i>	Haramboure	10/9/1947		Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Agur jaunak</i>	Jean Bergara	13/9/1947	2:13	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Amikuzeko Gilen kilu egilea</i>	Jean Bergara	13/9/1947	0:37	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Argizaria zerutik</i>	Jeanne Etcheverry	13/9/1947	1:14	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Argizaria zerutik</i>	Jeanne Etcheverry	13/9/1947	0:58	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Argizaria zerutik</i>	Jean-Pierre Caubet	13/9/1947	3:07	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Bulun bat bulun bi</i>	Marie Jeanne Etcheverry	13/9/1947	0:38	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Chanson des menteries</i>	Jeanne Etcheverry	13/9/1947	1:55	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Errakozu ene partez mila goraintzi</i>	Jean Bergara	13/9/1947	2:40	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Errakozu ene partez mila goraintzi</i>	Jean Bergara	13/9/1947	2:08	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Goizean goiz jeikirik</i>	Jean Bergara	13/9/1947	1:16	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Ikusten duzu goizean</i>	Jean Bergara	13/9/1947	1:36	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB

<i>Iruten ari nuzu</i>	Jean Bergara	13/9/1947	1:55	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Kalla kantuz</i>	Jean Bergara	13/9/1947	1:53	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>La rencontre du christ et du juif errant</i>	Jeanne Etcheverry	13/9/1947	0:45	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Lurraren pean</i>	Jean Bergara	13/9/1947	2:20	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Mundu honetan bada</i>	Jeanne Etcheverry	13/9/1947	0:38	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Mundu honetan bada</i>	Jeanne Etcheverry	13/9/1947	0:41	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Mundu honetan bada</i>	Jeanne Etcheverry	13/9/1947	0:38	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Mundu honetan bada</i>	Jeanne Etcheverry	13/9/1947	1:49	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Noe lege zaharreko gizon famatua</i>	Jean Bergara	13/9/1947	1:15	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Ote daite pena handiagorik</i>	Jean Bergara	13/9/1947	1:12	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Piarres ala Martin</i>	Oxobi	13/9/1947	0:56	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Saratarra naizela</i>	Jean Bergara	13/9/1947	0:46	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Urtubiako alaba</i>	Jean Bergara	13/9/1947	0:47	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Xarmegarria zira</i>	Jean Bergara	13/9/1947	1:05	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Adios ene maitia</i>	Jean Grison	14/9/1947	1:19	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Ardo onaren gozoa</i>	Jean Grison	14/9/1947	1:11	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Arranoak bortietan</i>	E. Asmarès	14/9/1947	1:02	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Atharratze jauregian</i>	Arnaud Laxague	14/9/1947	4:05	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Berterretxeren kantoria</i>	Etxahun	14/9/1947	3:10	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Bi berset dolorosik</i>	Complainte d'Etxahun par Asmarès	14/9/1947	4:06	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Bortian Ahiizki</i>	Jean-Pierre Caubet	14/9/1947	3:06	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Chanson de l'ivrogne</i>	Joseph Irigaray	14/9/1947	1:25	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Chanson d'Etxahun à Barcus</i>	Joseph Irigaray	14/9/1947	1:09	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Chant de Meaugis</i>	E. Asmarès	14/9/1947	2:09	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Chant du vol de l'épervier</i>	Jean-Pierre Caubet	14/9/1947	2:19	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Chant du vol de l'épervier</i>	Jean-Pierre Caubet	14/9/1947	2:26	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Goizean goizik</i>	Pierre Bordazarre (Etxahun Iruri)	14/9/1947	4:11	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Goizian argi hasian</i>	Etxahun	14/9/1947	4:02	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Gure etxen badira bi etxeko andere</i>	Arnaud Laxague	14/9/1947	3:17	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB

<i>Katixa ala Manana</i>	Joseph Irigaray	14/9/1947	2:49	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Kükürükü nor gira güi</i>	E. Asmarès	14/9/1947	0:44	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Kükixiia eta zorria</i>	Arnaud Laxague	14/9/1947	1:35	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Mandozaina</i>	Arnaud Laxague	14/9/1947	3:44	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Nik badit maiteno bat</i>	Jean Grison	14/9/1947	0:51	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Otxalde eta Etxahun</i>	Joseph Irigaray	14/9/1947	2:21	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Paritze triste huntan</i>	Jean-Pierre Caubet	14/9/1947	3:43	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Piperra eta azukrea</i>	Joseph Irigaray	14/9/1947	2:42	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Prima eijerra</i>	Jean-Pierre Caubet	14/9/1947	2:30	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Urtxo apal eijer bat</i>	E. Asmarès	14/9/1947	3:00	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Urtzo kolier xuria</i>	Jean Grison	14/9/1947	2:36	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Urtzo lima gris gaizoa</i>	Jean-Pierre Caubet	14/9/1947	2:25	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Xorittua norat hua</i>	Arnaud Laxague	14/9/1947	1:34	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Zü zira zü</i>	Jean-Pierre Caubet	14/9/1947	2:58	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Hara nun dira</i>		14/9/1947	1:21	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB
<i>Ume eder bat</i>	Emilio Oxinaga	16/09/1951	2:23	Claudie Marcel-Dubois	MUCEM/PAB

Annexe B3 : Base de données utilisée pour le classement des archives sonores

Corpus

THESE DE DOCTORAT

Corpus

Fonds

Supports

Documents

Items

Chants

Personnes

Description du corpus

Producteur

Marie Hirigoyen Bidart

Descriptif du projet

Thèse de Doctorat de Musicologie
Université de Toulouse le Mirail

Dates enregistrements (début - fin)

1900 2000

Collecteurs

Docteur Azoulay

Rudolf Trebitsch

Hubert Pernot

Claudie Marcel-Dubois

Ximun Haran

Marcel Bedaxagar

Bornes historiques

1900

1913

1927

1947

1960

1990

Fonds

DOCTEUR AZOULAY

RUDOLF TREBITSCH

HUBERT PERNOT

CLAUDIE MARCEL-DUBOIS

XIMUN HARAN

MARCEL BEDAXAGAR

Fonds

MARCEL BEDAXAGAR

Corpus

Fonds

Supports

Documents

Items

Chants

Personnes

Corpus THESE DE DOCTORAT

Collecteur

BEDAXAGAR MARCEL

Description du contenu

Kantaldiak, bertulariak, pastorales, mascarades, concours de chants, messes, émissions radiophoniques...

SÛ AZIA

Collectage, Archivage, Transmission du chant, souletin

Enregistrement

Date début

1990

Date fin

1993

Supports

Type

DAT

Nbre

151

Supports originaux

DAT110

DAT112

DAT113

DAT114

DAT115

DAT116

DAT117

DAT118

DAT119

DAT120

DAT121

DAT122

DAT123

DAT124

Documents

Sû Azia-ren gaualdia

El Rün hesta Musiketkin

Garindaineko 19geren kantaldia

Frantxoak Elheramendy

Mouleko zaharren etxean Sû azia gaualdia

Kanta Xiberoa : Alain Perpetue-n abiatzea

Jana Lastagarai

Johane Barcos - skizkarze, igelun

Sû Azia eta Xiberoko Botzaren gaualdia

Atarratzeko gaualdia - 1990

Xiberotar kantarien biltzarra

Musikaren eguna Urdiforben 1993

Santa Grazin kantaldi

Pierra Etxahun Iruri ehortzetan

Supports

DAT119

Corpus

Fonds

Supports

Documents

Items

Chants

Personnes

Corpus THESE DE DOCTORAT

Fonds MARCEL BEDAXAGAR

Collecteur BEDAXAGAR MARCEL

Enregistrement

Date

17/08/1990

Lieu

Atharratzen

Durée

114 min / 1h 54 min

Matériel

Enregistreur DAT

Qualité technique

Moyen

Support

Type

DAT

Durée

120

Description technique

Cassette audionumérique

Autre caractéristique technique

DAT120 SONY

n° 4172801

48 kHz

Numérisation

Fait

Date

Oui

22/11/2007

Responsable

Marie Hirigoyen

Copie

1 copie DAT

Date

1990-1993

Responsable

Marcel Bedaxagar

Localisation de l'original

Association Sû Azia

Droits

Droits du collecteur

cédés pour une utilisation non commerciale

Matériel d'accompagnement

Autres infos

 <h1 style="margin: 0;">Items</h1>	 SANTA GRAZIKO HARTZA		Corpus THESE DE DOCTORAT Fonds Marcel Bedaxagar Document Astaratzeko gaudia
<div style="display: flex; justify-content: space-around; font-weight: bold;"> Corpus Fonds Supports Documents Items Chants Personnes Liste Items </div>			

Titres

Complément de titre
=

Titre uniforme dans le catalogue
SANTA GRAZIKO HARTZA

Incipit littéraire du chant
Malür bat heltü zaikü Basabürrian

Côtes et Consultation

Côte
16BED74

Côte inventaire
0119/28

Mention de consultation
Consultable sur place

Informateur

Principal
Jean-Michel BEDAXAGAR

Secondaires
=

Code confidentiel
=

Droits informateur(s)
Droits cédés (utilisation non commerciale)

Personnes

Nom des personnes	Qualité
Jean-Michel Bedaxagar	Chanteur-Interprète

Item

Domaines musique	Qualité Chanteur	Noms mentionnés Santa grazi / Basabürrian
Nature rassemblement	Qualité technique moyen	Lieux mentionnés Santa grazi / Basabürrian
Genre chanson-musique	Durée 2 min 56	Dates mentionnées
Sous-genre chant	Exploitation Non	Résumé
Descripteurs chant/basque/homme	Description 	
Descripteurs secondaires 		
Contextualisation 		
Classification 		

Forme et expression musicales

Effectif
1

Type de formation instrumentale ou vocale
voix d'homme

Production du son
chanté

Technique de chant
monodie

Ambiance sonore en fond
Voix et bruits divers

Nom des instruments
=

Type de danse
=

Type de voix
Homme (baryton)

Nombre de personnes
1 + public

Observations sur le texte

Observations sur les caractéristiques musicales

Référence chant
2SAN04

Copie

Vocation de la copie	Lieu de consultation	Côte de consultation	Date	Responsable	Support
1 copie numérique	Sû Azia	A16BED74	30/11/2007	Marie Hingoyen	DD externe n°1

Langue

Basque

Commentaires

Divers

Droits collecteur
Don manuel + Pacte adjoint au don manuel

Notes

Notes confidentielles

Description

Cumul identité

ANNEXE C : L'analyse musicologique et acoustique.

Annexe C1 : Tableau récapitulatif des paramètres musicaux observés dans le corpus sonore choisi

Strophique : Chant strophique





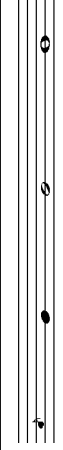


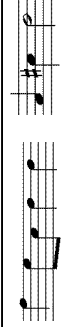
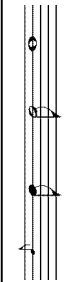
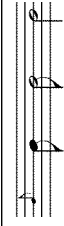
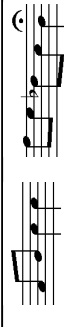



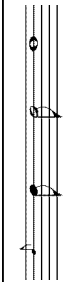
Chrom : Présence de chromatisme dans le chant

Degrés : Degré le plus bas – degré le plus haut (en lien avec l'ambitus)

Hauteurs : Contexte mélodique, hauteurs mobiles

Syll. : Chant syllabique

Orn. : Ornementation

Nº	Titre du chant	Durée	Strophique	Nombre de couplets	Forme	Pulsation régulière	Absence de pulsation régulière	Tempo	Cellule rythmique utilisée ou échelle de durées
1	Maitia nun zira	1:25	+	2	AA'BA'	+		$\text{♩} \approx 104-120$	
2	Prima ejerra	2:21	+	4	AA'BA'	+		$\text{♩} \approx 69-76$	
3	Baionako patroina	1:20	+	2	AABA	+		$\text{♩} \approx 46-60$	
4	Pleñitzen naiz biotzetik	2:14	+	2	ABCDB		+	-	
5	Etchahun eta Otchalde	1:34	+	2	ABA		+	-	
6	Urzo xuria	1:15	+	2	AB		+	-	
7	Ene maitiak igorri	3:56	+	5	ABB'BB'	+		-	
8	Goizian goizik	2:33	+	2	AABA	+		$\text{♩} \approx 58-76$	
9	Gure etxen badira ...	3:18	+	8	AABA		+	-	
10	Kantatzera noazü	1:29	+	2	ABCD		+	-	
11	Orai banoazu herritik	3:27	+	5	ABB'	+		$\text{♩} \approx 72-84$	
12	Ürzo bat jin izan da	1:50	+	2	AABC	+		$\text{♩} \approx 46-54$	
13	Artzain maindozain ...	4:19	+	6	AABC	+		$\text{♩} \approx 54-66$	
14	Hamar manamendüak	6:06	+	11	ABCB		+	$\text{♩} \approx 80-92$	
15	Lau sasauk	4:49	+	4	AABA		+	-	

N°	Titre du chant	Echelle / Mode / Ton		Chrom	Ambitus	Degrés	Intervalle le plus grand	Hauteurs	Syll.	Orn.
1	Maitia nun zira	heptatonique	Mode de <i>Do</i> sur <i>Sol</i>	Non	octave	I - I	sixte ↑	≈ tempéré	+	Très peu
2	Prima eijerra	hexatonique (manque VIIe degré)	Tonique : <i>Si b</i>	Non	octave	V - V	sixte ↓	IIIe degré mobile / VII absent / Attraction de notes	+	Peu
3	Baionako patroina	hexatonique (manque VIIe degré)	Tonique : <i>Fa</i>	Non	sixte	I - VI	quarte ↑	≈ tempéré	+	Très peu
4	Pleñitzen naiz ...	heptatonique	Mode de <i>La</i> sur <i>La</i> (VIe et VIIe mobiles)	Non	octave	V - V	quinte ↓	≈ tempéré / IIIe degré Majeur- mineur / VIe et VIIe mobiles	+	Peu
5	Etxahun eta Otxalde	heptatonique	<i>Fa</i> # mineur (IIIe degré Majeur)	Non	septième	V - IV	quarte ↑	IIIe degré mobile	+	Très peu
6	Urzo xuria	heptatonique	<i>Fa</i> mineur	Non	neuvième	V - VI	quarte ↑	Hésitations intonatives	+	Très peu
7	Ene maitiak igorri	heptatonique	Mode de <i>Do</i> sur <i>Mi</i> (IIIe degré mineur)	Non	neuvième	V - VI	quinte ↓	IIIe degré mobile / IVe degré haut	+	Très peu
8	Goizian goizik	six degrés (manque VIe degré)	Mode de <i>Ré</i> sur <i>Ré</i> (VIIe degré mobile)	Non	octave	V - V	quinte ↓	VIIe degré mobile	+	Peu
9	Gure etxen badira ...	six degrés (manque VIe degré)	Mode de <i>Ré</i> ou de <i>La</i> sur <i>Si</i> / Mode de <i>Sol</i> (IIIe M)	Non	septième	V - IV	quinte ↓	IIIe et VIIe degrés mobiles / IVe degré haut	+	Très peu
10	Kantatzera noazü	heptatonique	Mode de <i>Ré</i> sur <i>Sol</i> # / Mode de <i>Sol</i> (IIIe M)	Non	dixième	V - VII	octave ↓	IIIe degré mobile / IVe et Ve degrés hauts	+	Un peu
11	Orai banoazu herritik	heptatonique	Mode de <i>Do</i> sur <i>Si b</i> (IIIe degré mineur)	Non	neuvième	V - VI	quinte	IIIe degré mobile / IVe degré haut	+	Un peu
12	Ürzo bat jin izan da	heptatonique	Mode de <i>Ré</i> sur <i>Fa</i> (VIe et VIIe mobiles)	Non	douzième	V - II	sixte ↑	Contexte fluctuant (VIe et VIIe degrés mobiles)	+	Oui
13	Artzain maindozain...	heptatonique	Mode de <i>Ré</i> sur <i>Ré</i>	Non	octave	VII - VII	quinte ↑	IIIe, IVe et VIIe degrés hauts / VIe degré bas	+	Oui
14	Hamar manüak	heptatonique	<i>Sol</i> mineur (IIIe degré Majeur)	Non	neuvième	V - VI	quinte ↑	Contexte fluctuant (IIIe degré mobile)	+	Oui
15	Lau sasauk	heptatonique	Mode de <i>Do</i> sur <i>La b</i>	Non	septième	I - VII	quarte	Contexte fluctuant		Beaucoup

Annexe C2 : Script de l'analyse du pitch par demi-tons, réalisé par Pascal Gaillard

```
# -----  
# Semitones pitch analyzer  
# PRAAT script  
# Pascal Gaillard 2012  
# pascal.gaillard@univ-tlse2.fr  
# -----  
# Output : PDF or EPS file  
  
# ----- Parameters  
form Pitch semitones parameters  
  integer min_param -10  
  integer max_param 6  
  integer ticker 1  
  integer fr_base 220  
  
  choice name_in_title: 1  
    button Yes  
    button No  
  
  choice erase_all: 1  
    button Yes  
    button No  
  
  choice with_garnish: 1  
    button Yes  
    button No  
  
  choice colorset: 1  
    button Black  
    button Red  
    button Green  
    button Blue  
  
  choice type_of_image: 2  
    button Image (copy to clipboard)  
    button Vectoriel (copy to clipboard)  
    button PostScript (write on disk)  
    button PDF (write on disk)  
  
endform
```

```

soundname$ = selected$("Sound")
Black
# pitch analysis
#
To Pitch (ac)... 0 150 15 no 0.03 0.45 0.01 0.35 0.14 600
# second solution
# To Pitch (cc)... 0 75 15 no 0.03 0.45 0.01 0.35 0.14 600

```

```

# To Pitch... 0.0 75 600
# To Pitch (shs)... 0.01 50 15 1250 15 0.84 600 48

```

```

select Pitch 'soundname$'

```

```

pitchname$ = selected$("Pitch")

```

```

Font size... 12

```

```

# -----
    if erase_all$ = "Yes"
        Erase all
    endif
    if erase_all$ = "No"
        Red
    endif

```

```

Select outer viewport... 0 7 0.5 4
# Draw... 0 0 0 400 18 yes Centre yes

```

```

# -----
    if colorset$ = "Black"
        Black
    endif
    if colorset$ = "Red"
        Red
    endif
    if colorset$ = "Green"
        Green
    endif
    if colorset$ = "Blue"
        Blue
    endif

```

```

select Pitch 'soundname$'
# set initial pitch
# x/y, with y as base frequency
Formula... self*200/(fr_base*2)

```

Draw semitones... 0 0 min_param max_param no

```
# ----- IF
    if with_garnish$      = "Yes"
        # draw the rest of the graph
        Draw inner box
        # problem with vertical label in screen copy
        Text left... yes Semitones (0 = A at 'fr_base'Hz)
        Text bottom... yes Time (s)
        #
        Marks left every... 1 1000 yes yes no
        Marks bottom every... 1 1 yes yes no

        Black

        # Marks left every... 1 ticker yes yes yes

        # One mark left... 11 no no yes
        # One mark left... 10 no yes yes sol
        # One mark left... 9 no no yes
        # One mark left... 8 no yes yes fa
        # One mark left... 7 no yes yes mi
        One mark left... 6 no no yes
        One mark left... 5 no yes yes ré
        One mark left... 4 no no yes
        One mark left... 3 no yes yes do
        One mark left... 2 no yes yes si
        One mark left... 1 no no yes
        One mark left... 0 no yes yes
        One mark left... -1 no no yes
        One mark left... -2 no yes yes sol
        One mark left... -3 no no yes
        One mark left... -4 no yes yes fa
        One mark left... -5 no yes yes mi
        One mark left... -6 no no yes
        One mark left... -7 no yes yes ré
        One mark left... -8 no no yes
        One mark left... -9 no yes yes do
        One mark left... -10 no yes yes si
        #One mark left... -11 no no yes
        #One mark left... -12 no yes yes la
        #One mark left... -13 no no yes
        #One mark left... -14 no yes yes sol

        Marks bottom every... 1 ticker yes yes yes

    endif
    if with_garnish$      = "No"

    endif
```

```

# ----- END IF

# Font size... 16
# Maroon
# Text top... no Fichier son : 'pitchname$'

Font size... 18
Maroon
Viewport... 0.3 7 0.3 0.7

if name_in_title$ = "Yes"
    Viewport text... Centre Half 0 Semitones analysis for : "soundname$"
endif
if name_in_title$ = "No"
    Viewport text... Centre Half 0 Semitones analysis
endif

Black

Viewport... 0 7 0 4
# ----- copy to
    if type_of_image$ = "Image (copy to clipboard)"
        Copy screen image to clipboard
        # echo Screen image is in the clipboard
    endif
    if type_of_image$ = "Vectoriel (copy to clipboard)"
        Copy to clipboard
        # echo Vectored draw is in the clipboard
    endif
    if type_of_image$ = "PostScript (write on disk)"
        Write to EPS file... /Users/pgailar/Documents/images-praat/'soundname$'-
pitch.eps
        # echo File is write on disk into /Users/pgailar/Documents/images-praat/
directory
    endif
    if type_of_image$ = "PDF (write on disk)"
        Write to PDF file... /Users/pgailar/Documents/images-praat/'soundname$'-
pitch.pdf
        # echo File is write on disk into /Users/pgailar/Documents/images-praat/
directory
    endif

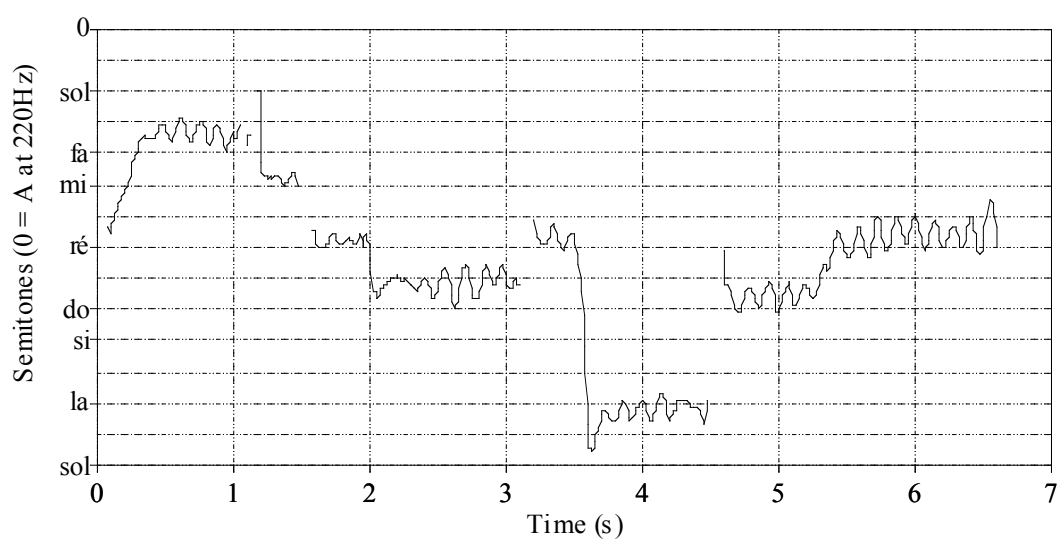
# ----- remove
select Pitch 'soundname$'
Remove

```

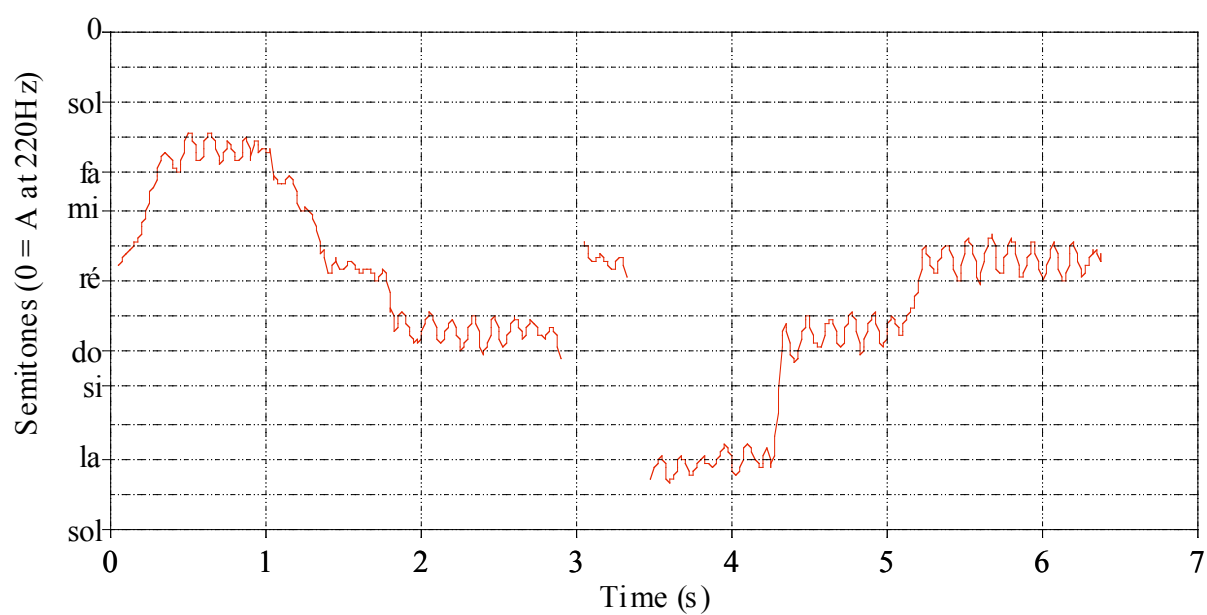
Annexe C3 : Courbes séparées de l'analyse du pitch des chants 8 et 14

Analyse des hauteurs (en demi-tons) pour les extraits 1, 2 et 3 du chant 8 : courbes séparées

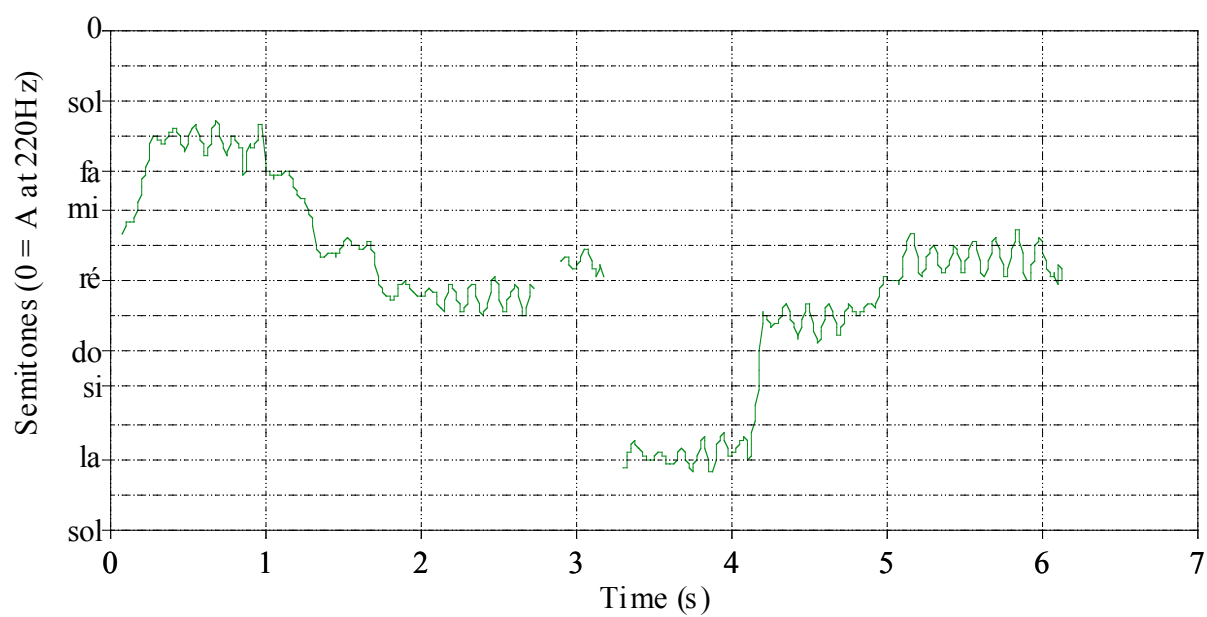
Semitones analysis for : "s8-extrait1"



Semitone s analysis for : “s8-extra it2”

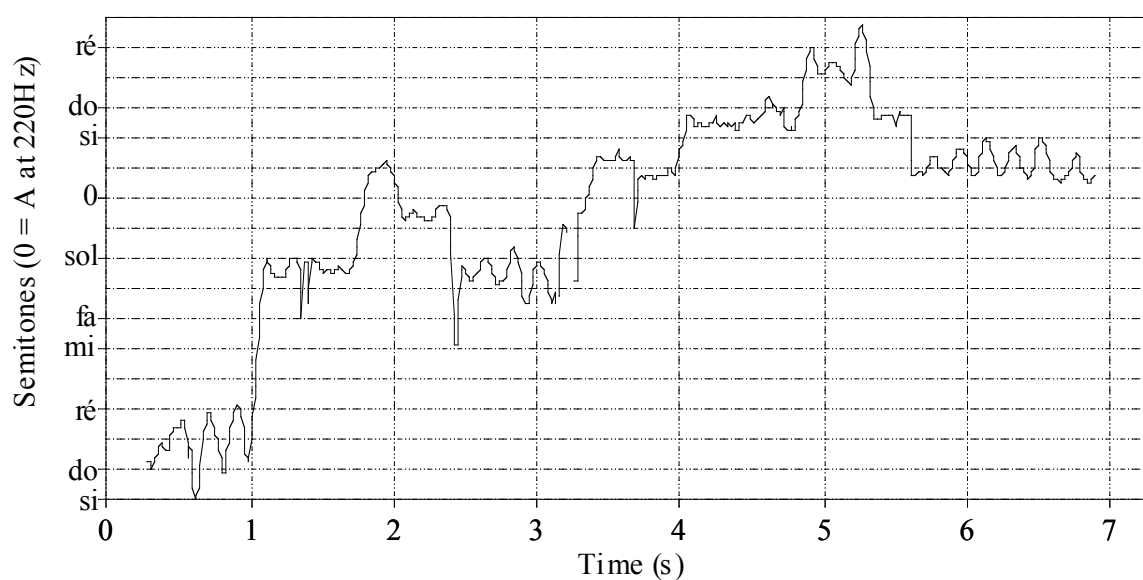


Semitone s analysis for : “s8-extra it3”

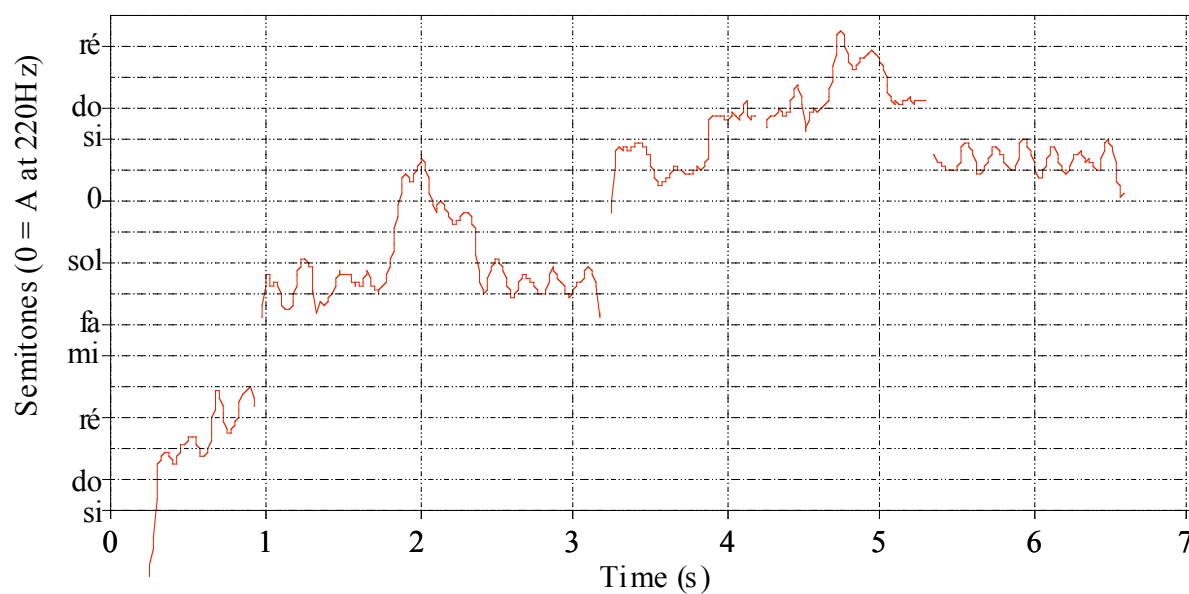


Analyse des hauteurs (en demi-tons) pour les extraits 1, 2, 3 et 4 du chant 14 : courbes séparées

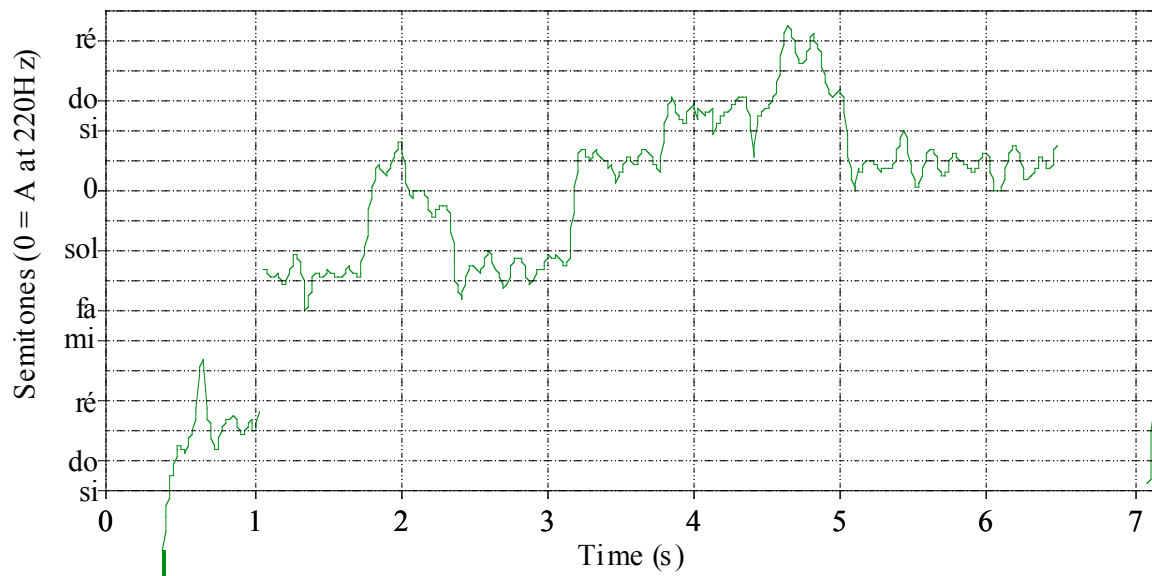
Semitones analysis for : “sl4-extrait1”



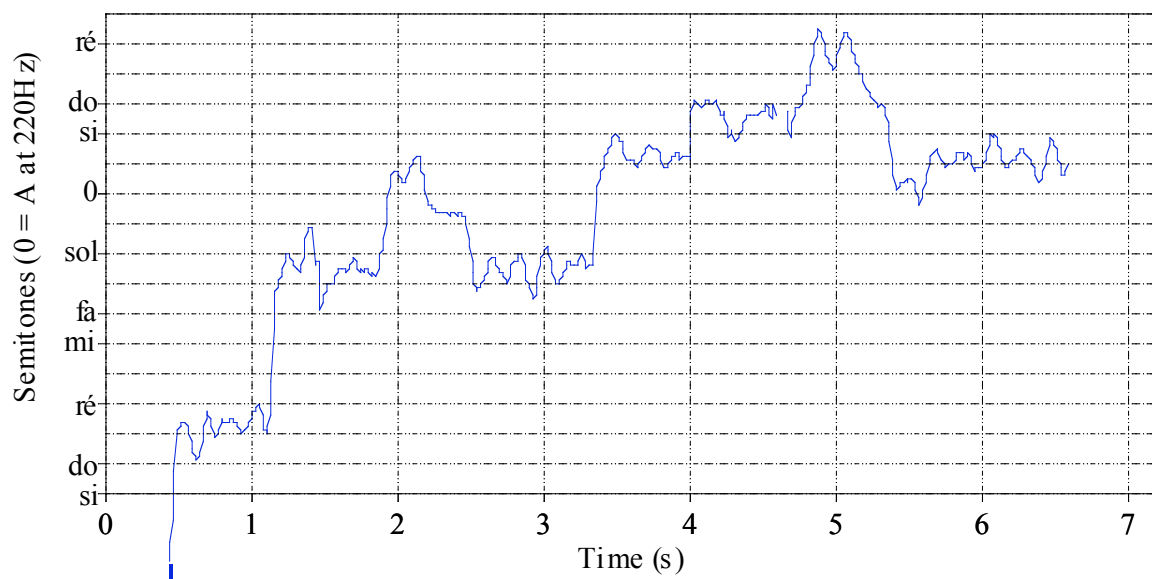
Semitones analysis for : “sl4-extrait2”



Semitones analysis for : “sl4-e xtrait3”



Semitones analysis for : “sl4-e xtrait4”



ANNEXE D : Paroles et traductions des chants choisis pour le corpus sonore

Préambule à la notation des paroles :

L'orthographe de la langue basque a été uniformisée et fixée depuis quelques décennies seulement. Dans la transcription des paroles, nous avons tenté de nous rapprocher au mieux de la prononciation des informateurs. Même si l'orthographe de la langue basque est très proche de sa prononciation, des divergences apparaissent parfois. Quand cela a été possible, nous nous sommes référée à des transcriptions proposées par d'autres auteurs, qui peuvent elles aussi être discutées. Nous nous excusons par avance des erreurs possibles ou des partis-pris non pertinents, si tel est le cas.

Nous remercions enfin Jean-Baptiste Coyos, membre titulaire de l'Académie de la Langue basque, pour avoir réalisé certaines traductions, et pour avoir relu celles effectuées avec l'aide de Pantxix Bidart et Beñadin Lohiague.

CHANT N°1 : 1900

MAITIA⁸⁴¹, NUN ZIRA ?⁸⁴²

Maitia, nun zirade ?
 Nik etzütüt ikhusten,
 Ez berririk jakiten,
 Nurat galdü zira ? (bis)
 Ala zure deseña ote da khambiatü ?
 Hitz eman zenereitan,
 Ez behin, bai berritan,
 Enia zinela. (bis)

— Aita jeloskorra !
 Zük alhaba igorri,
 Arauz ene ihesi,
 Komentü hartara ! (bis)
 Ar'eta ez ahal da sarthüren serora :
 Fede bedera dügü,
 Alkharri emanak tügü,
 Gaiza segurra da. (bis)

*Bien-aimée, où êtes-vous ?
 Je ne vous vois pas,
 Je n'apprends pas de (vos) nouvelles ;
 Où (vous) êtes-vous perdue ?
 Ou bien votre projet est-il changé ?
 Vous m'aviez donné votre parole,
 Pas une fois, (mais) oui deux fois,
 Que vous étiez à moi.*

*— Père jaloux !
 (C'est) vous (qui) avez envoyé votre fille,
 Sans doute pour l'éloigner de moi,
 Dans ce couvent !
 Et cependant elle ne se fera probablement pas religieuse
 (Car) nous avons chacun notre foi ;
 Nous nous la sommes réciproquement donnée,
 C'est (une) chose certaine.*

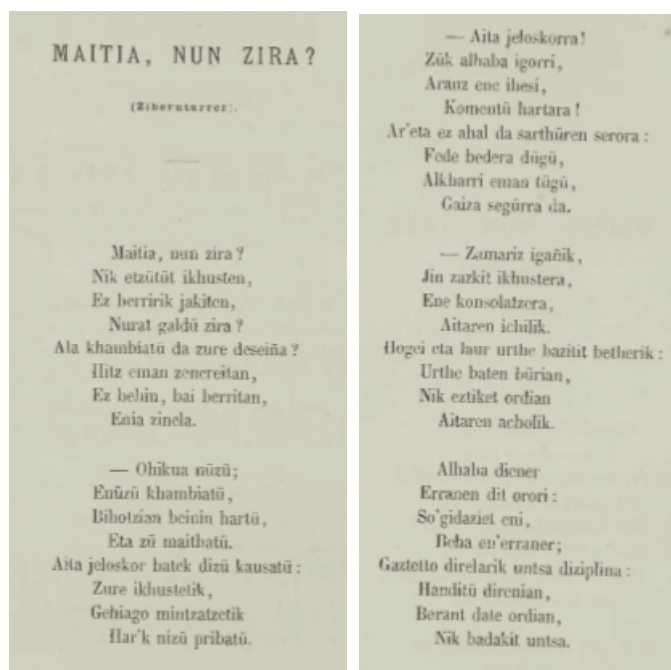


Figure 18 : Extrait de l'ouvrage de J-D. J. Sallaberry : *Maitia, nun zira ?*⁸⁴³.

⁸⁴¹ Selon l'orthographe actuelle préconisée par l'Académie de la Langue basque *Euskalzaindia* : *Maitea*. Il s'agit d'un premier exemple de différence apparente entre plusieurs orthographes. Nous ne les signalerons pas par la suite.

⁸⁴² Paroles et traductions sont empruntées au recueil de chants publié par l'avocat de Mauléon Jean-Dominique Julien Sallaberry. Cependant, nous avons apporté de nombreuses modifications sur la version basque afin de suivre l'interprétation de l'informateur. La version originale est jointe (Figure 18). SALLABERRY Jean-Dominique-Julien, *Chants populaires du Pays Basque*, Bayonne, Lamainière, 1870, pp. 4-9.

CHANT N°2 : 1900

PRIMA EIJERRA⁸⁴⁴

Prima eijerra,
Zütan fidatürik
Hanitch bagira,
Oro trompatürik.
Enia zirenez erradazü bai al'ez,
Bestela
Banua
Desertiala nigarrez hurtzera.

– Desertiala
Juan nahi bazira,
Arren zuaza,
Oi ! bena berhala !
Etzitiala jin harzara nigana,
Bestela
Gogua
Dolütüren zaizü, amoros gachua⁸⁴⁵ !

– Nitán etsemplü
Nahi dianak hartü,
Ene malürrak
Parerik ezpeitü.
Charmagarri bat nik nian maithatü,
Fidatü,
Trompatü ;
Seküla jagoiti ikhusi ezpanü !

– Mintzo zirade
Arrazu gabetarik
Eztüdala nik
Zur'amodiorik ;
Zü beno lehenik banian besterik
Maiterik,
Fidelik ;
Horrez eztereizüt egiten ogenik.

*Jolie héritière,
(Qui nous sommes) confiés en vous
Nous sommes beaucoup,
Tous trompés.
Si vous êtes a moi, dites-(le) moi oui ou non,
Autrement
Je m'en vais
Dans le désert m'épuiser de larmes.*

*– Au désert
Si vous voulez aller,
Eh bien ! allez-(y)
Oh ! mais vite !
Ne venez plus de nouveau vers moi ,
Autrement
(Votre) pensée
S'attristera, pauvre amoureux (transi) !*

*– Exemple sur moi
Celui qui (le) veut (peut) prendre ;
(Parce que) mon malheur
N'a pas de pareil,
J'avais aimé une (personne) charmante,
(Je m'y étais) fié,
(J'ai été) trompé,
Plutôt à Dieu que je ne l'eusse jamais connue !*

*– Vous parlez
Sans raison
(En vous plaignant) que je n'ai pas
D'amour pour vous ;
(Car) avant vous j'en avais d'autres
Que j'aimais,
Fidèles,
(Ainsi, ne vous aimant pas) je ne vous fais en cela aucun tort.*

⁸⁴³ SALLABERRY Jean-Dominique-Julien, *Chants populaires du Pays Basque*, Bayonne, Lamaignère, 1870, pp. 6-8.

⁸⁴⁴ Paroles et traductions sont empruntées au recueil de chants publié par l'avocat de Mauléon Jean-Dominique Julien Sallaberry. SALLABERRY Jean-Dominique-Julien, *Chants populaires du Pays Basque*, Bayonne, Lamaignère, 1870, pp. 52-57.

⁸⁴⁵ Dans l'ouvrage dirigé par Joxerra Garzia, *Bertsolaritzaren Historia*, l'orthographe utilisée est *gaixua*. GARZIA Joxerra (dir.), URKIZU Patri, *Bertsolaritzaren Historia. Lapurdi, baxanabarre eta zuberoko bertso eta kantak*, Donostia, Eusko Kultur Eragintza ETOR, 1991, Tome 1 (Anonimoak), p. 740.

CHANT N°3 : 1913

BAIONAKO PATROINA...⁸⁴⁶

Baionako patroina deitzen da San Leon
Saindu aundiagorik ez dut senti nehon
sainduen ohoratzen behar gira egon
sainduak on dire bainan
biba Napoleon.

*Le patron de Bayonne s'appelle Saint Leon
je n'ai jamais connu de plus grand saint
nous devons honorer les saints
les saints sont bien mais
Vive Napoléon !*

Jaun hoikien erdian andreño bat irriz
aingeru bat bezala bestitua xuriz
ez baitut ikusiren apurtto bat berriz
eostuna⁸⁴⁷ banakike saltzekoa balitz.

*Au milieu de ces messieurs, une petite dame qui rit
Habillée de blanc comme un ange
Je ne la verrai plus ([?⁸⁴⁸]) qu'un moment, qu'un petit morceau
Je connaîtrais l'acheteur si elle était à vendre.*

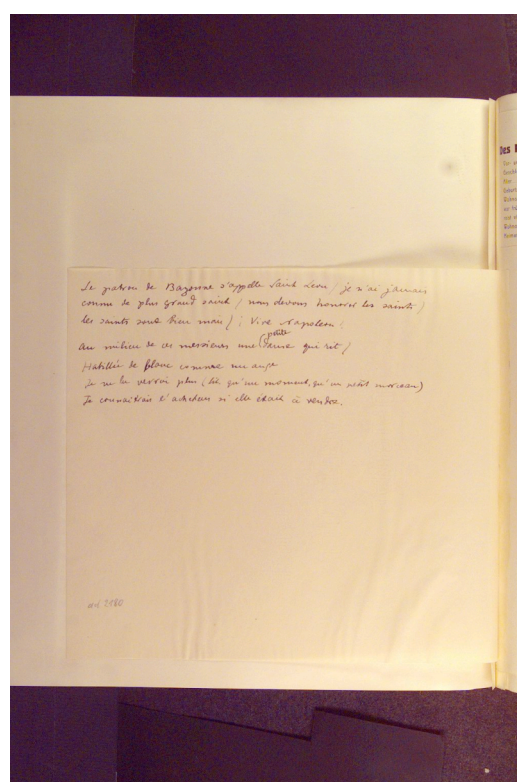
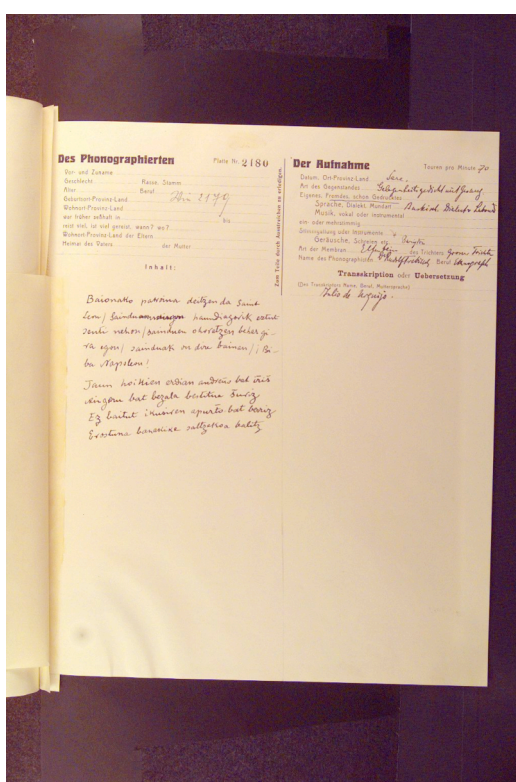


Figure 19 : Feuilles d'enregistrement de Rudolf Trebitsch (1913) : *Baionako patroina...*
Source : Österreichischen Akademie der Wissenschaften⁸⁴⁹.

⁸⁴⁶ Nous avons choisi d'utiliser la transcription des paroles faites dans le livret du disque édité. Des différences orthographiques sont à signaler entre cette notation et la transcription des paroles à notre disposition dans les feuilles d'enregistrement de Rudolf Trebitsch. Pour la traduction en français, nous nous sommes servie directement des feuilles d'enregistrement, la traduction n'étant pas proposée dans le livret. 'The Collections of Rudolf Trebitsch. Basque recordings 1913' [Enregistrement sonore], Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences. The Complete Historical Collections 1899-1950 ; Series 5/3, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 2003, CD-ROM, 133 p.

⁸⁴⁷ Nous aurions peut-être préféré l'orthographe *erostuna*. S'agit-il d'une erreur de transcription ?

⁸⁴⁸ Nous n'avons pas réussi à lire le mot écrit par l'informateur.

CHANT N°4 : 1913

PLEÑITZEN NAIZ BIOTZETIK...⁸⁵⁰

Pleñitzen naiz biotzetik
gaitza zer dutan ez dakit
tristezia aundi batek
nagoela arturik
ez nukeiazu penarik
ez eta ere axolik
baldin balitz erremediorik
ez da munduan barberik
neure gaitza zertarik den
ezagutzen duenik
Maitia berantetsirik
nagoela penaturik.

Jin bazira jin zira
ongi etorri zarela
Erraiten daitzut egia
berantetsi zinitudala
non egon zare horrela
orrenbertze denbora
jin gabetanik
ene kontsolatzerat
Eman duzu aski mar[ka
ez duzula ainitz arta
Ez zirenian lehengo jin ene ikusterat
jin zaizkit ardur ardura
penarazi gabe ni ola.]

*Je me plains du cœur
je ne sais le mal que j'ai
une grande tristesse
me tient pris
je n'aurai pas de peine
moins encore de souci
si je trouvais un remède
il n'y a pas au monde un docteur
qui connaisse
quel est mon mal
Ma bien aimée trop attendue
que je suis peiné.*

*Si tu es arrivée, tu es arrivée
que tu sois la bienvenue
Je te dis la vérité
que tu m'as fait attendre
où serais-tu resté
tant de temps
sans venir
me consoler
Tu as donné assez de preuves
que tu n'as pas beaucoup de souci
Puisque tu n'es pas venue plus [tôt me voir
Viens me voir très souvent
Sans me faire de peine.]*

⁸⁴⁹ 'The Collections of Rudolf Trebitsch...', *op. cit.*

⁸⁵⁰ Même source que le chant précédent en ce qui concerne les paroles et la traduction en français.

CHANT N°5 : 1927

ETCHAHUN ETA OTCHALDE⁸⁵¹

CHANT N°6 : 1927

ÜRZO CHURIA⁸⁵²

Ürzo churia, ürzo churia,
Eran izádak egia :
Nurat unduen bidajez,
Junjatü gabe pasaje.

Phatitü nintzan ene herritik,
Españalatko deseñian :
Heltü niz Arhansüsera,
Ene plazerren galtzera.

*Palombe blanche, palombe blanche,
Dis-moi la vérité :
Où allais tu par voyage,
Sans réfléchir à passage ?*

*J'étais partie de mon pays,
Dans le projet d'(aller) en Espagne,
Je suis parvenue à Arhansus ;
Pour perdre mes plaisirs.*

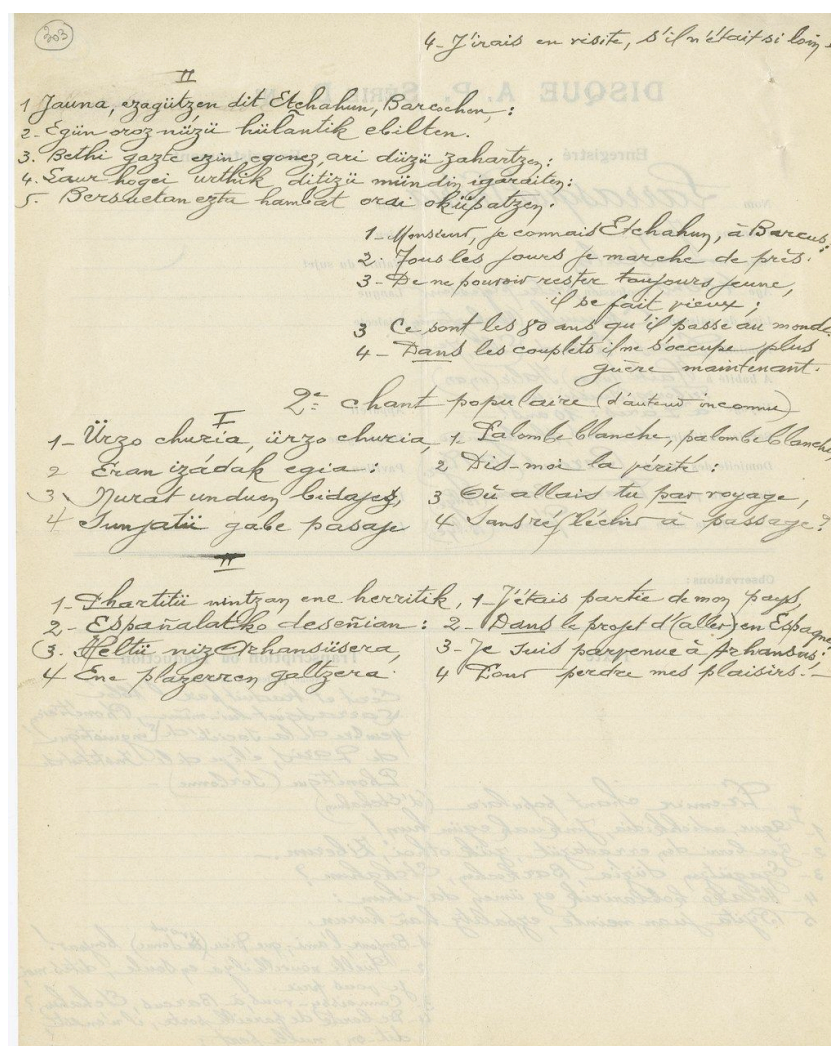


Figure 21 : Feuille d'enregistrement de Hubert Pernot (1927) : Ürzo churia.
Source : Gallica – Bibliothèque nationale de France.

⁸⁵² Même source que le chant précédent en ce qui concerne les paroles et la traduction en français.

CHANT N°7 : 1947

ENE MAITIAK IGORRI

Ene maitiak igorri
Segetuetan mila goraintzi
Gorputzez urrun izanagatik
Bihotzez dela beti eneki
Ikusterat jinen dela laburzki
Bizi nadien alegeraki (bis les 4 dernières)

Ene maitia zukanik
Nahi nukezu⁸⁵³ orain jakin nik
Zerk zerauzkan hola tristaturik
Zure so ezti ederra galdurik
Ala duzun beldurkunderik
Maitatzen dudan zutaz bertzerik (bis les 4 dernières)

Tristerik banago tristerik
Ez niagozu ez arrazoi gaberik
Maite bat maitatuz geroztik
Bihotzaren erdi erditik
Hura handik kitatuz geroztik
Ai ei nola bizi behar dut nik (bis les 4 dernières)

Galdu duzia aldetik
Izar bat zoinak ez baitu parerik
Arratsian jaliren da ederrik
Baldin zeruan ez bada hodei'ik
Baño hautan harzazu hetarik
Ez izaiteko ondoan dolurik (bis les 4 dernières)

Ez da zeruan izarrrik
Nik maite dudan haren parerik
Lurrean sortu izanagatik
Argitzen du nola zerutik
Beste izar ororen artetik
Ez estona maite badut nik (bis les 4 dernières)

*Ma bien aimée m'a envoyé
Mille saluts en secret
Bien qu'elle soit physiquement loin
Son cœur est toujours près de moi
Elle viendra me voir bientôt
Pour que je vive heureux*

*Ma bien aimée
Je voudrais que vous me disiez
Ce qui vous attriste
Votre beau regard doux a disparu
Ou bien craignez-vous
Que je n'en aime une autre que vous*

*Même si je suis triste
Ce n'est pas sans raison
Depuis que j'ai aimé un amour
De tout mon cœur
Depuis qu'elle m'a quittée
Ai ai ! Comment dois-je donc vivre ?*

*Avez-vous perdu
Une étoile qui n'a point sa pareille
Il en apparaîtra ce soir d'aussi belles
Si le ciel est dégagé
Choisissez-en une
Que vous n'ayez aucun regret plus tard*

*Il n'y a pas dans le ciel
De pareille à celle que j'aime
Bien qu'elle soit née sur terre
Sa clarté vient du ciel
Ne vous étonnez pas
Si c'est ma préférée parmi toutes.*

⁸⁵³ Prononcé 'nikezi', le 'ü' tendant vers le 'i'.

CHANT N°8 : 1947

GOIZIAN GOIZIK

Goizian goizik jeiki ninduzun,
espusa nintzan goizean;
bai eta ere zetaz beztitu
ekia jeiki zenean.
Etxekandere zabal ninduzun
eguerdiren joitean,
bai eta ere alarguntsa gazte
ekia etzan zenean.

Zazpi urtez atxiki dizut,
gizon hila ganberan,
egunaz kutxa baten barnean
gauaz besuen artean.
Ikusterat joaiten...

Zazpi urtez atxiki dizut,
gizon hila ganberan,
egunaz kutxa baten barnean
gauaz besuen artean.
Zitroin-urez ikuzten nizu n
astian egun batean,
astian egun batean eta
ortzirale goizean.

*Je me levai le matin de bonne heure
J'étais épouse le matin,
et vêtue de soie
lorsque le soleil parut.
J'étais maîtresse de maison cossue
au coup de midi,
et jeune veuve
au coucher du soleil.*

*— Pendant sept ans j'ai gardé
mon mari mort dans ma chambre,
Le jour je le mettais dans un cercueil
et la nuit entre mes bras.
J'allai voir...*

*— Pendant sept ans j'ai gardé
mon mari mort dans ma chambre,
Le jour je le mettais dans un cercueil
et la nuit entre mes bras.
Avec de l'eau citronnée je le lavais
un jour par semaine,
Un jour par semaine et
le vendredi matin.*

CHANT N°9 : 1947

GURE ETXEN BADIRA⁸⁵⁴

Gure etxen badira bi etxek'andere,
Bata zaharxiago, bestia aldiz gazte.
Igaran merkha-goizan gaixki jin dirade
Biak nahi beitziren juran⁸⁵⁵ merkhatzale

Ettek'andere gaztia lehen mintzatia :
"Egün goixtiar zinen amatto maitia,
Eztüzü бүрүтүрөн idea hartia
Egün segur behar'zü⁸⁵⁶ galdü merkhatia.

Hik düna behar arren juran merkhatzale ?
Oren bakhotxa gabe hi ordi hizate,
Bürria nahasirik, zaria galdürrik,
Gizatzar zunbaiteki pilaz gainkatürrik.

Ene idea eztün hiria üdüri,
Ehülia diñagü bilbe galtho bethi,
Ehülia diñagü bilbe galtho bethi,
Hartako jeiki nün eta lothü mürküilari.

Pertsuna bat denian lotzen mürküilari,
Phüntü hetan daudetzü gathiak segreki,
Bena zü lothü zira urde azpiari,
Gathü gaixok naie iratzarrerazi.

Nahi dioñat erran hire senharrari,
Hobeki erraitera ene semiari,
Igaran merkha goizan, zer deikuña jauki
Oilo bat jan düñala jaun errejentareki.

Aitak semiari : lo hagoa bethi ?
Eztütüka entzüten peko herots horik ?
Lorik etzitadak jiten behar diagü jeiki,
Ene odola doak tzapastaz ahotik.

Aita seme horik jauzten di'a oheti,
Ettek'andere gaztia kanporat borthati,
Zahar miserablia, tholdo hago bethi.
Harek bien partiak ükhen tü ederki.

*Chez nous il y a deux maîtresses de maison
Une plus âgée, l'autre par contre jeune
Le matin du dernier marché elles se sont fâchées
Car les deux voulaient aller au marché*

*La jeune maîtresse de maison parle en premier :
Aujourd'hui vous étiez matinale maman chérie
Vous n'avez pas abandonné l'idée
Aujourd'hui c'est sûr, vous devez abandonner l'idée du marché.*

*Est-ce donc toi qui dois aller au marché ?
Avant le mi-journée tu seras ivre,
La tête embrouillée, le panier égaré,
Et quelque mauvais garçon aura passé sur toi.*

*Mon idée n'est pas comme la tienne
La fileuse nous demande toujours du fil,
La fileuse nous demande toujours du fil,
C'est pour ça que je me suis levée et que je l'ai attaché à la quenouille*

*Quand une personne s'attache à la quenouille
Les chats s'y trouvent (à ce moment-là) en secret
Mais vous, vous vous êtes attaquée au jambon
Et les pauvres chats m'ont réveillée*

*Je veux dire à ton mari
Pour dire mieux, à mon fils
Au dernier matin de marché, qu'est-ce qui t'a pris
De manger une poule avec monsieur l'instituteur*

*Le père au fils : Tu dors toujours ?
N'entends-tu pas ces voix, en dessous ?
Je n'arrive pas à dormir, nous devons nous lever
Mon sang éclabousse de la bouche*

*Ces père et fils sortent du lit
Ils jettent de la maison la jeune maîtresse
La vieille misérable, reste toujours pesante
C'est elle qui a eu joliment les deux partis.*

⁸⁵⁴ Nous retrouvons ce chant dans l'ouvrage suivant : GARZIA Joxerra (dir.), URKIZU Patri, *Bertsolaritzaren Historia. Lapurdi, baxanabarre eta zuberoako bertso eta kantak*, Donostia, Eusko Kultur Eragintza ETOR, 1991, Tome 1 (Anonimoak), pp. 219-220.

⁸⁵⁵ joan.

⁸⁵⁶ behar düzü.

CHANT N°10 : 1960

KANTATZERA NOAZÜ

Kantatzera noazü alagera gabe
Ezpeitüt profeitürik tristetürik ere
Lagünik hoberena galdü düt nik ere
Malür handiagorik ezpeita batere

Mündüan ez daiteke holako penarik
Holako lagün baten galtzia üdürikorik
Pena nahigabetan zein kontsolagarri
Eta orai behar tit nihaurek egarri

*Je chante sans joie
Je n'ai aucun profit à être malheureux
J'ai moi aussi perdu mon/ma meilleur(e) ami(e)
Il n'y a pas de plus grand malheur*

*Il n'y a pas de plus grande peine dans le monde
Que la perte d'un tel ami semble-t-il
Dans les douleurs non voulues et inconsolables
Et maintenant je dois seul les porter*

CHANT N°11 : 1960

ORAI BANOAZU HERRITIK⁸⁵⁷

Orai banua herritik
Ardura beitut nigarra begitik
Bat maitatu nian mundutik
Bihotzaren erdi erditik
Ikusterat jinen dela laburzki
Bizi nadien alegeraki

Errexoli ezazu laburzki
Luze zirade zu eskierki
Kitatu nahi baldin banaizu
Behin ontsa so egidazu
Zertaz ziradian engajatu
Eta nor ukan duzun maitatu

Tristerik banago ere
Eniagotu arrazoi gabe
Zerk eginen dereit plazerik
Galdu dudana geroz bixtatik
Izar bat zoinek ez beitu parerik
Bihotza dizut erdiraturik

Galdu duzuia izar bat
Zoinek parerikan ez zian bat
Arratsian jaliren duzu argirik
Enkas ezpada odoi ilunik
Ukan ez etzazu penarik
Bat har ezazu zerutik elkirik

Eni maitiak igorri
Segetuan mila goraintzi
Gorputzez urrun izanagatik
Bihotzez dela beti enekin
Ikusterat jinen dela laburzki
Bizi nadien alegeraki

*Je quitte maintenant mon village
Moi qui ai souvent la larme à l'œil
J'ai eu une bien aimée
Je l'ai aimée du fond du cœur
Et m'assure de sa visite prochaine
Pour que je vive heureux*

*Remettez vous en question brièvement
Vous êtes longue certainement
Si vous voulez me quitter
Regardez-moi bien une dernière fois
Souvenez-vous de votre engagement
Et de celui que vous avez aimé*

*Même si je suis triste
Ce n'est pas sans raison
Qu'est-ce qui pourrait me faire plaisir
Si celle que j'aime est hors de ma vue
Une étoile qui n'a point sa pareille
M'a fendu le cœur*

*Avez-vous perdu
Une étoile qui n'a point sa pareille
Il en apparaîtra le soir d'aussi belles
Si le ciel est dégagé
N'ayez pas de peine
Prenez-en une dans le ciel*

*Ma bien aimée m'a envoyé
Mille saluts en secret
Bien qu'elle soit physiquement loin
Son cœur est toujours près de moi
Elle viendra me voir bientôt
Pour que je vive heureux*

⁸⁵⁷ Les paroles de ce chant sont également notées dans l'ouvrage suivant : GARZIA Joxerra (dir.), URKIZU Patri, *Bertsolaritzaren Historia. Lapurdi, baxanabarre eta zuberoako bertso eta kantak*, Donostia, Eusko Kultur Eragintza ETOR, 1991, Tome 1 (Anonimoak), pp. 583-584.

CHANT N°12 : 1960

ÜRZO BAT JIN IZAN DA⁸⁵⁸

Phausuaren hartzeko deseina badut nik
Maitiaren etxerat gaur heldu behar niz
Haren ondoan ezpaniz nik ez dut pausurik
Tra larela... Nik ez dut pausurik

Maitiaren etxerat zu gaur joaiteko
Berant ere dukezu ilhun zerraturik
Bihar joanen zira ontsa pausaturik
Tralera... ontsa pausaturik

*Je désire prendre une pause
Je dois arriver chez ma bien aimée ce soir
Si je ne suis pas près d'elle, je ne connais pas de repos
Tra larela... Je ne connais pas de repos*

*Pour aller ce soir chez votre bien aimée
Tard vous risquez de trouver porte close dans l'obscurité
Vous irez demain bien reposé
Tra larela... bien reposé*

⁸⁵⁸ Ce chant a été collecté par Charles Bordes, avec un texte très différent et plus long : BORDES Charles, 'La musique populaire des Basques', in *La tradition au Pays Basque*, Paris, Aux bureaux de la tradition nationale, 1899, p. 338. Nous le retrouvons également dans l'ouvrage suivant : GARZIA Joxerra (dir.), URKIZU Patri, *Bertsolaritzaren Historia. Lapurdi, baxanabarre eta zuberoako bertso eta kantak*, Donostia, Eusko Kultur Eragintza ETOR, 1991, Tome 1 (Anonimoak), p. 609 (5 couplets).

CHANT N°13 : 1990

ARTZAIN MAINDOZAIN INKATZ EGILE

Khantatzera noazü bi berset berrien
Ez düt izentatüren nurenak ez zer diren
Ez eta gütütiago haleztenik erranen
Amoregatik eta gaizki haren azi

Hegi zuritik bertan da Otsalürre
Han ere badirade zonbait ofiziale
Artzain mandozain eta inkatz egile
Araukariak ere nonbait han dirade

Egüntto batez nintzan inkazgietan
Artzain batere bazen Otsalürretan
Akort heltü ginaundin hitz baten barnian
Kantoren egiteko algarrekilan

Harek diktatü eta nik izkiribatü
Igante egün batez ez ginen debeiatü
Zertzaz günin solasa nahi düt explikatü
Plazer düzielarik mement bat behatü

Artzainez noazü orain mintzatzerä
Haiek ere batie beren aferä
Tristeki pasatzeko beren denbora
Jauzi goiti eta jauzi beherä

Artzain bat heltzen denin bere etxolala
Sü aziaren bila doa sakolala
Pegarra hartü eta laster ütürüla
Egürä ere franko oihanian bada

*Je vais chanter deux nouveaux couplets
Je ne dirai ni de qui ils sont ni ce qu'ils sont
Ni ne soutiendrai le contraire
Ils sont la conséquence de mon amour et du mal qu'il m'a fait*

*Otsalurre est proche de Hegi zuri (la crête blanche)
Il y a là-bas aussi quelques artisans
Bergers, muletiers et charbonniers
Il y a aussi des justiciers*

*Un jour que j'étais proche des mines
Il y avait aussi un berger à Otsalurre
Nous nous mîmes d'accord sur l'idée
D'écrire ensemble cette chanson*

*Lui dictant et moi écrivant
Un dimanche nous ne nous étions pas ennuyés
Je veux vous dire quel était notre propos
Ecoutez un moment s'il vous plaît*

*Je vais maintenant parler des bergers
Ils ont eux aussi leurs problèmes
Pour passer péniblement leur temps
Sautant en haut et sautant en bas*

*Quand un berger arrive à sa borde
Il cherche d'abord les braises dans sa poche
Il prend la cruche et va bien vite à la source
Il y a aussi beaucoup de bois dans la forêt*

CHANT N°14 : 1990

HAMAR MANÜAK⁸⁵⁹

Orai heben nahi dit bi kobla kantatü
Hamar manü horiek nula begiratü
Lehenik behar dügü Jinko jauna adoratü
Eta protximo lagüna ahal oroz lagüntü

*Je veux ici et maintenant chanter deux couplets
Comment garder et appliquer ses dix commandements
Tout d'abord nous devons adorer Dieu
Et aider notre prochain tant que faire se peut*

Bigerren manüan jüramentü güti
Nahi dlanan erraiterat mihia ez ützi
Hortan gainen ez beita diferentzia güti
Zelialat igaran edo infernirat erori

*Au deuxième commandement, il faut jurer le moins possible
Empêche ta langue de dire tout ce qui te traverse l'esprit
Sur cela, il y a peu de différence entre
Monter au ciel ou tomber en enfer*

Hirugerren manüan obligatü gira
Mezaren entzütea igante egünian
Gero obra hunik egin ahal dügünian
Loriaren gozatzeko eternitatan

*Au troisième commandement nous sommes obligés
D'aller à la messe tous les dimanches
Ensuite faisons le bien dès que nous le pouvons
Pour jouir de la gloire dans l'éternité*

Laugerren manüan gure bürasoak
Guregatik sofritü düen miserable gaixoak
Errekompentsatü behar tügü haien sakrifizioak
Halere ezpeitate parkatüren üken dütügünak

*Au quatrième commandement : nos parents
Ces pauvres misérables ont souffert à cause de nous
Nous devons les récompenser pour leurs sacrifices
Cependant, ils ne pardonneront pas ceux que nous avons eus*

Bosgerren manüan ihuen ez hiltzia
Hala gaiza gogorra beita heriotzia
Aski dügü Jesus haundian etsenplü hartzia
Gure gatik karreiatü dian kürützia

*Au cinquième commandement : ne tuer personne
La mort étant quelque chose de douloureux
Nous n'avons qu'à prendre le Seigneur en exemple
Car c'est à cause de nous qu'il a porté la croix*

Seigerren manüan maita xahütarzüna
Tentazione hanitx hortan izaten da
Betiko aije maita bertütia
Lorius izan gitian egün batez zelian

*Le sixième commandement : aimer la pureté(propreté)
Là se rencontrent ou apparaissent de nombreuses tentations
Le plus simple étant toujours d'aimer la vertu
Pour qu'un jour nous soyons heureux au ciel*

Zazpigerren manüan deüsik ez ebatsi
Norbeiak tik igaran eta beste gaizak ützi
Debriak pusatzen güti egitea gaizki
Gure atzamaiteko sareak present titzü beti

*Le septième commandement : Ne rien voler
Vis de ce qui est à toi et laisse le reste
Le diable nous pousse à faire le mal
Pour nous rattraper, il a ses filets toujours prêts*

Zortzigerren manüan hau egin behar da
Jakile faltsütako ez zerbütza seküla
Protximuari begira gihaur nahi bezala
Egün batez gaiza horrez kontü eman behar da

*Le huitième commandement : voilà ce qu'il faut faire
N'utilise jamais des faux témoins
Garde ton prochain comme tu aimerais être gardé
Un de ces jours tu devras rendre compte de ces choses-là*

Bederatzügerren manüan ez dügü besterik
Ez seküla desira besten senar emazterik
Besteren odolian ez sartü parterik
Arima gaixoek zelian üken ez tezen tolarik

*Le neuvième commandement, nous n'en avons pas d'autres
Ne désire jamais le mari ou la femme d'un autre
N'entre pas dans le sang de l'autre
Pour que les pauvres âmes n'aient pas à en souffrir dans les cieux*

⁸⁵⁹ *Jinkuaren maniak*, chanson attribuée à Pierre Topet « Etxahun ». HARITSCHELHAR Jean, *L'œuvre poétique de Pierre Topet-Etxahun*, Bilbao, 1970, p. 710. Nous le retrouvons également dans l'ouvrage suivant : GARZIA Joxerra (dir.), URKIZU Patri, *Bertsolaritzaren Historia. Lapurdi, baxanabarre eta zuberoako bertso eta kantak*, Donostia, Eusko Kultur Eragintza ETOR, 1991, Tome 1 (Anonimoak), pp. 94-95.

Jinko jaunak eman deizkü hamar manü
Horien begiratziaz har dezagün kontü
Gero deus ere ez ta ez ere beldür hartü
Ama birjina zaintziak lagüntüko gütü

Mila zazpi ehün eta hogeita hamarra
Jesüsen sortzeko urtiak nunbait hoietan dira
Manü hoietan xüxen ebilten bagira
Salbatüko girela eman zizün hitza

*Le seigneur Dieu nous a donné dix commandements
Tenons compte de ce que nous avons pu lire
Après tout ça n'est rien et nous ne devons pas en avoir peur
Veiller sur la Sainte Vierge nous aidera*

*Mille sept cent trente
L'année de naissance de Jésus se situe à peu près par là
Si nous suivons expressément ses commandements
Il nous a promis que nous serions sauvés.*

CHANT N°15 : 1990

LAU SASUAK⁸⁶⁰

Lilirik ejeirrenak jelkitzen direnin,
Bedatsia mintzo da arrüsa esküan,
Bai eta txoriak kantan aihen harekin,
Sasu ederragorik ezpeita ez urtin⁸⁶¹.

Üdak arrapostia : « Jar hadi heñin,
Gaztetto beihiz eta ez sar ürgüllüan.
Badüka jatekorik deus ere etxin ?
Ogiak zohi dütük ene alorin ».

Aize herots batekin mintzo larrazkena :
« Ziek espantü bena nik diat fortüna.
Frütü hoberenetan hartzen diat ene jana.
Txiauzte, txesta dezagün oi ene ardu huna ».

Negiak ihardetsi : « Lüze diat bizarra,
Freskatüren zaizie orano südürüa,
Heben horra nük hütsen lamatzera :
Birjinitate batez gordatzen diat lürüa ! »

*Quand les plus belles fleurs apparaissent
Le printemps parle une rose à la main
Et les oiseaux chantent avec ce sarment/bourgeon
Car il n'y pas de plus belle saison dans l'année.*

*L'été répond: « Assied-toi à ta place
Tu es un peu jeune et ne deviens pas orgueilleux.
As-tu de quoi manger à la maison?
Le blé est mür dans mon champ ».*

*Avec un bruit de vent l'automne parle:
« Vous fanfarons mais moi j'ai la fortune
Je prends ma nourriture parmi les meilleurs fruits
Venez, oh goûtons mon bon vin ».*

*L'hiver répond: « J'ai la barbe longue
Je vais vous rafraichir encore le nez
J'arrive ici pour arranger les fautes
Je garde la terre par une virginité! »*

⁸⁶⁰ Auteur : Louis Ligueix. Neuf couplets sont proposés sur le site Susa Literatura : Euskal Poesiaren Ataria :
euskal poesia munduari erakusteko leihua, Susa Literature Publisher :
<http://www.basquepoetry.net/poemak/0828.htm>

⁸⁶¹ urtean.

Bibliographie

ALFORD Violet, *Fêtes pyrénéennes*, 1/ Londres, Chatto and Windus, 1937 ; 2/ Portet-sur-Garonne, Loubatières, 2004, 334 p.

ALLIERES Jacques, *Les Basques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 127 p. [Coll. Que sais-je ? n° 1668].

ARANA MARTIJA José Antonio, *Música vasca*, 1/ San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 1976, 352 p. ; 2/ Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaina, 1987, 424 p.

ARANA MARTIJA José Antonio, 'La musique basque', in HARITSCHELHAR (dir.), *Etre basque*, Toulouse, Privat, 1983, pp. 361-377.

ARANA MARTIJA José Antonio, 'Prólogo (a la tercera edición)', in AZKUE Resurrección María (de), *Cancionero popular vasco, edición manual, sin acompañamiento*, 1/ Barcelone, 1922-1923 ; 3/ Bilbao, Euskaltzaindia, 1990, Tome 1, pp. V-XIX.

AROM Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, Volumes 1 et 2, Paris, SELAF, 1985, 905 p.

AROM Simha, 'La transcription', in *La boîte à outils d'un ethnomusicologue, Textes réunis et présentés par Nathalie Fernando*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, pp. 255-282. [Article original : AROM Simha, 'La trascrizione', in MAGRINI Tullia (dir.), *Universi sonori. Introduzione all'ethnmusicologia*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 69-93].

AROM Simha, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue, Textes réunis et présentés par Nathalie Fernando*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, 421 p.

AROM Simha ; VALLEJO Polo, 'De la réalisation au modèle dans les chants polyphoniques géorgiens', in *Création polyphonique et oralité*, Communication lors du Colloque International FABRICA, Toulouse, LLA CREATIS, Université de Toulouse le Mirail, 27 avril 2012.

ASSELIN Pierre-Yves, *Musique et tempérament*, Paris, Éditions Jobert, 1984, 236 p.

AUBERT Laurent, 'Les ailleurs de la musique : paradoxes d'une société multiculturelle', in *La musique et le monde*, Internationale de l'imaginaire, Nouvelle série, n°4, Paris, Babel/Maison des cultures du monde, 1995, pp. 13-26.

AYATS ABEYA Jaume, *Les chants traditionnels des pays catalans*, Toulouse, Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées, 2007, 128 p. [Coll. Isatis n° 8]

AYATS ABEYA Jaume, 'Las canciones « olvidadas » en los cancioneros de Catalunya : cómo se construyen las canciones de la nación imaginada', in *Jentilbaratz 12 – Cuadernos de folklore*, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 2010, pp. 83-94.

AZKUE Resurrección María (de), 'La música popular vasca y la griega', in *Cancionero popular vasco, edición manual, sin acompañamiento*, 1/ Barcelone, 1922-1923 ; 3/ Bilbao, Euskaltzaindia, 1990, Tome 1, pp. 27-53.

AZKUE Resurrección María (de), 'Música popular vasca', in *Cancionero popular vasco, edición manual, sin acompañamiento*, 1/ Barcelone, 1922-1923 ; 3/ Bilbao, Euskaltzaindia, 1990, Tome 1, pp. 5-26.

AZKUE Resurrección María (de), *Cancionero popular vasco, edición manual, sin acompañamiento*, 1/ Barcelone, 1922-1923 ; 3/ Bilbao, Euskaltzaindia, 1990, 2 volumes, 1065 p.

AZOULAY Léon, 'Le Musée phonographique de la Société d'Anthropologie', in *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, V° Série, Paris, 1901, Tome 2, pp. 327-330.

AZOULAY Léon, 'Liste des phonogrammes composant le Musée phonographique de la Société d'Anthropologie', in *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, V° Série, Paris, 1902, tome 3, pp. 652-666.

AZOULAY Léon, 'Sur la manière dont a été constitué le musée phonographique de la Société d'Anthropologie', in *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, V^e Série, Paris, 1901, tome 2, pp. 305-320.

BARTÓK Béla, 'Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ?', in SZABOLCSI Bence (éd.), *Bartók sa vie, son œuvre*, Budapest, Corvina, 1956, pp. 164-183.

BIDART Pierre ; DARRE Alain, 'Musique et chant en Pays Basque contemporain ou les tribulations d'une quête identitaire', in DARRE Alain (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, pp. 169-186. [Coll. Res Publica].

BIDART Pierre, 'Rock, basquité, ruralité et post-modernité', *Ruralia* [En ligne], 1998/02 Varia, mis en ligne le 1 janvier 2003, URL : <http://ruralia.revues.org/document35.html>, consulté le 16 mai 2011.

BLACKING John, *Le sens musical*, Paris, Editions de Minuit, 1993, 129 p.

BONNEMASON Bénédicte ; GINOUVÈS Véronique ; PÉRENNOU Véronique, *Guide d'analyse documentaire du son inédit pour la mise en place d'une banque de données*, Parthenay, MODAL/AFAS, 2001, 186 p.

BORDES Charles, 'La musique populaire des Basques', in BOUCHER Gustave (dir.), *La tradition au Pays Basque*, Paris, Aux bureaux de la tradition nationale, 1899, pp. 295-358.

BORDES Charles, *Douze Chansons Amoureuses du Pays Basque Français*, Archives de la Tradition Basque, Paris, 1/ 1891 ; 2/ Rouart Lerolle & Cie, 1910, 25 p.

BOUCHER Gustave (dir.), *La tradition au Pays Basque*, Paris, Aux bureaux de la tradition nationale, 1899, 598 p.

BOURCET Patrice ; LIÉNARD Pierre, 'Acoustique fondamentale', in *Le livre des techniques du son*, Paris, Fréquences/Eyrolles, 1990, vol.1, pp. 13-43.

BRAILOIU Constantin, *Problèmes d'ethnomusicologie. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, 466 p.

CARREAU Gérard, *Dictionnaire biographique des collecteurs de l'ancienne chanson folklorique française ainsi que de ses publicistes et théoriciens (contenant quelques éléments bibliographiques) (1830-1930 environ)*, Saint-Jouin-de-Milly, FAMDT Editions, 1998, 157 p. [Coll. Modal Etudes].

CASTELLENGO Michèle, 'La perception auditive des sons musicaux', in ZENATTI Arlette (dir.), *Psychologie de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, pp. 55-86.

CASTÉRET Jean-Jacques, *Le chant de table en Béarn et Bas-Adour : ethnomusicologie d'une pratique polyphonique*, Thèse pour le doctorat ès Arts (Histoire, théorie, pratique), Université Bordeaux 3 – Michel de Montaigne, 2004, 825 p.

CHAHO Joseph Augustin ; URKIZU Patri, *Agosti Chahoren kantutegia : 1844-1855*, Zarautz, Susa, 2006, 275 p.

CHAILLEY Jacques, *L'imbroglia des modes*, Paris, Éditions Leduc, 1984, 91 p.

CHARLES-DOMINIQUE Luc ; DEFRANCE Yves (eds), *L'ethnomusicologie de la France. De l'"ancienne civilisation paysanne" à la globalisation*, Actes du Colloque de Nice (15-18 novembre 2006), Paris, L'Harmattan, 2009, 493 p.

CHEYRONNAUD Jacques (éd.), *Instructions pour un Recueil général de poésies populaires de la France. L'enquête Fortoul (1852-1857)*, Paris, Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1997, 277 p.

COPANS Jean, *L'enquête et ses méthodes : l'enquête ethnologique de terrain*, Paris, Armand Colin, 2005, 127 p.

CORDEREIX Pascal, 'Les fonds sonores du département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France', *Le Temps des médias* 2/2005 (n° 5), pp. 253-264. URL : www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2005-2-page-253.htm, consulté le 27 mars 2012.

DE JONGE Tineke, 'Les musiques traditionnelles et le disque', in *La musique et le monde*, Internationale de l'imaginaire, Nouvelle série, n°4, Paris, Babel/Maison des cultures du monde, 1995, pp. 169-178.

De l'écriture d'une tradition orale à la pratique orale d'une écriture, Actes du colloque de Clamecy (58) les 26-27 octobre 2000, Saint-Jouin-de-Milly, FAMDT Editions, 2001, 256 p. [Coll. Modal].

DESPRINGRE André-Marie, 'Comparaison des mélodies', in DESPRINGRE André-Marie (dir.), *Poésies chantées de tradition orale en Flandre et en Bretagne*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1991, pp. 187-208.

DONOSTIA José Antonio, 'Comment chante le basque', *Gure Herria*, 3° année, Bayonne, Association Gure herria, 1923, (1) pp. 43-48, (2) pp. 123-125, (3) pp.170-176, (4) pp. 213-221, (5) pp. 297-305.

DONOSTIA José Antonio, 'Quelques Caractéristiques de la Chanson Basque', *Gure Herria*, 3° et 4° années, Bayonne, Association Gure herria, 1923-1924, (11/1923) pp. 677-689, (03/1924) pp. 169-180, (04/1924) pp. 230-241.

DONOSTIA José Antonio, 'Les berceuses basques', *Gure Herria*, février 1926, Bayonne, Association Gure Herria, 1926, pp. 65-76.

DONOSTIA José Antonio, 'Quelques observations sur la manière de recueillir les chansons populaires', *Gure Herria*, juillet 1936, Bayonne, Éditions Gure herria, 1936, pp. 1-14.

DONOSTIA José Antonio, 'Musique basque. Guernica. Bilbao', *Gure Herria*, n° 17, Bayonne, Association Gure Herria, 1937, pp. 242-245.

DONOSTIA José Antonio, 'La chanson basque et son harmonisation', *Bulletin du Musée Basque*, n° 3-4, Bayonne, Association des Amis du Musée Basque, 1937, pp. 67-73.

DONOSTIA José Antonio, '*Souvenirs des Pyrénées (Recuerdo de los Pirineos)* [1869] – traduction de l'œuvre de Madame de la Villéhélio [1954]', in *Obras Completas del Padre Donostia*, Tome II, Bilbao, La Gran Enciclopedia vasca, 1983, pp. 361-390.

DONOSTIA José Antonio ; RIEZU Jorge, *Obras completas del Padre Donostia : Cancionero vasco*, Volume 6 - Volume 9, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1994, XXXVIII-2250 p.

DUFAU Christophe, 'La musique populaire basque', *Gure Herria*, 1^o année, Bayonne, Association Gure herria, 1921, pp. 38-40.

DUHAMEL Maurice, 'Les quinze modes de la musique bretonne', in *Annales de Bretagne*, Tome 26, n^o 4, 1910, pp. 687-740.

DUHAMEL Maurice, 'Les premières gammes celtiques et la musique populaire des Hébrides', in *Annales de Bretagne*, Tome 31, n^o 1, 1916, pp. 1-18.

DURING Jean, *Quelque chose se passe*, Paris, Verdier, 1994, 446 p.

DUTERTRE Jean-François, 'La voix parmi les recueils', in *Collecter la mémoire de l'autre*, Niort, Geste Éditions, 1991, pp. 10-19.

ESTIVAL Jean-Pierre, 'Musiques traditionnelles, une approche du paysage français', in *La musique et le monde*, Internationale de l'imaginaire, Nouvelle série, n^o 4, Paris, Babel/Maison des cultures du monde, 1995, pp. 145-158.

ETCHEHANDY Père Ignace (de l'Abbaye de Belloc), *Le chant dans notre liturgie*, Bayonne, Diocèse de Bayonne, 19 avril 2009, 5 p. [Traduit du basque par le Chanoine Pierre Andiazabal].

ETCHEVERRY Jean-Noël (Txetx), 'Retour aux sources... regard vers l'avenir !', *Alda*, publié dans *Enbata* n^o 2018 du 28 février 2008, Bayonne, Manu Robles-Arangiz Institutua, 2008, pp. 5-6.

ETCHEVERRY-AINCHART Peio ; LARRABURU Colette, *Euskal rock'n roll. Histoire du rock basque*, Biarritz, Atlantica, 2001, 330 p. [Édition bilingue, français/basque].

FAGOAGA Isidore (de), *La musique représentative basque*, Bayonne, La Presse, 1944, 26 p.

FAGOAGA Isidore (de), 'La musique folklorique basque', *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne*, n° 51, janvier-mars 1946, Bayonne, La Presse, 1946, pp. 17-27.

FRIGYESI Judit, 'Transcription de la pulsation, de la métrique et du "rythme libre"', in *Cahiers de musiques traditionnelles 12 : Noter la musique*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, 1999, pp. 55-73. [Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian].

FULIN Angélique ; Tehenta, *MATALAZ. Le chant basque hier et aujourd'hui. Euskal kantua atzo eta egun*, Gotein-Libarrenx, Abotia, 2005, 213 p.

GAILLARD Pascal, *Etude de la perception des transitoires d'attaque des sons de steeldrums: particularités acoustiques, transformation par synthèse et catégorisation*, Thèse pour un Doctorat de Musique, Acoustique Musicale et Perception, Université Toulouse II le Mirail, 2000, 205 p.

GALLOP Rodney Alexander, 'Rythme et mesure dans la Chanson Populaire Basque', *Gure Herria*, mai-juin 1927, Bayonne, Association Gure herria, 1927, pp. 213-228.

GALLOP Rodney Alexander, 'La chanson populaire basque', *Bulletin du Musée Basque*, n°8, Bayonne, Association des Amis du Musée Basque, 1928, pp. 1-25.

GALLOP Rodney Alexander, *A Book of the Basques*, Londres, Macmillan, 1930, 294 p.

GARZIA Joxerra (dir.) ; URKIZU Patri, *Bertsolaritzaren Historia. Lapurdi, baxanabarre eta zuberoko bertso eta kantak*, Donostia, Eusko Kultur Eragintza ETOR, 1991, Tome 1 (Anonimoak), 910 p.

GARZIA Joxerra (dir.), URKIZU Patri, *Bertsolaritzaren Historia. Lapurdi, baxanabarre eta zuberoko bertso eta kantak*, Donostia, Eusko Kultur Eragintza ETOR, 1991, Tome 2 (1545-1900), 935 p.

GASCUE Francisco, 'Orígen de la música popular vascongada', *Revista Internacional de estudios vascos*, n° 7-1, Paris, RIEV, 1913, pp. 67-98.

GASCUE Francisco, 'Materiales para el estudio des folk-lore musico vasco. Las gamas celticas y las melodias populares euskaras', *Revista Internacional de estudios vascos*, Saint-Sébastien, RIEV, 1917, pp. 42-65.

GOROSTIDI Juan, *Lau kantari. Benat Achiary - Mikel Laboa - Imanol Larzabal - Ruper Ordorika*, Irunea, Pamplona, 2011, 190 p.

GOYHENETCHE Manex, *Histoire Générale du Pays Basque, Tome V - Le XIX^{ème} siècle : 1804-1914*, Saint-Sébastien, Elkar, 2005, 359 p.

GUILCHER Yvon, 'Les collecteurs du XIXe siècle', in *Collecter la mémoire de l'autre*, Niort, Geste Éditions, 1991, p. 20-31.

HARITSCHELHAR Jean, 'Le rythme poétique (4+7) – (4+6) dans la chanson « Intchauspeko alhaba dendaria »', *Gure Herria*, janvier-février 1961, Bayonne, Association Gure herria, 1961, pp. 1-13.

HARITSCHELHAR Jean, *Le Poète souletin Pierre Topet-Etchahun (1786-1862). Contribution à l'étude de la poésie populaire basque du XIX^{ème} siècle*, Thèse pour le doctorat ès lettres, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Bordeaux, 1969, 583 p.

HARITSCHELHAR Jean (dir.), *Être basque*, Toulouse, Privat, 1983, 492 p.

HARITSCHELHAR Jean, 'La chanson populaire basque, transmission orale, transmission écrite', *Revue Internationale des Etudes Basques*, Saint Sébastien, Eusko Ikaskuntza, 1986, pp. 883-890.

HIRIGOYEN Marie, *Le chant soliste traditionnel au Pays Basque nord : approche méthodologique et proposition d'analyse*, Mémoire de Master de musicologie, sous la direction de Jean-Christophe Maillard, Pascal Gaillard, Jésus Aguila, Université de Toulouse le Mirail, 2006, 204 p.

INTXAUSTI Joseba (Hélène Handalian - Jean Michel Robert), *Euskara, la langue des Basques*, Donostia, Elkar, 1992, 231 p.

ITHURRIAGUE Jean, *Un peuple qui chante, les Basques*, Paris, Edimpress, 1947, 118 p.

ITZAINA Mixel, *Mixel Labéguerie, kantu berritzaile eta politika gizona*, Donostia, Elkarlanean, 1999, 190 p.

IZTUETA Juan Ignacio (de), *Euscaldun anciña ancina ta are lendabico etorquien dantza on iritci pozcarri gaitzic gabecoen soñu gogoangarriac beren itz neurtu edo versoquin*, Donostia, Ignacio Ramon Baroja, 1826, 55 p.

JULIEN Olivier, 'L'analyse des musiques populaires enregistrées', in PISTONE Danièle (dir.), *Le commentaire auditif de spécialité – Recherches et propositions*, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), Observatoire Musical Français, série « Conférences et séminaires » (n° 37), 2008, pp. 141-166.

KHÊ Tràn Van ; MARCEL-DUBOIS Claudie, 'Ethnomusicologie', in CHAILLEY Jacques (dir.), *Précis de musicologie*, 1/ 1958 ; 2/ Paris, Presses Universitaires de France, 1984, pp. 62-70.

KNÖRR Gorka, 'La cancion vasca es un vehiculo de investigacion, conocimiento, critica y cultura', *Euzkadi*, Bilbao, Euzko Alderdi Jeltzalea, 1978, pp. 8-13.

Koru kantua eta euskal kantua iparraldean, Donostia, SIADeco, février 2000, 66 p.

LABORDE Denis, 'L'invention d'une tradition Sü Azia et le chant souletin', *Ekaina. Revue d'Etudes Basques*, n° 43, Saint-Jean-de-Luz, Ekaina, 1992, pp.180-189.

LABORDE Denis, 'D'Iztueta à Negu Gorriak en passant par Donostia, incessantes fabrications d'une musique basque', *Bulletin du Musée Basque*, n° 143, 1° trimestre 1996, Bayonne, Association des Amis du Musée Basque, 1996, pp. 27-34.

LABORDE Denis (dir.), *Repérer, enquêter, analyser, conserver,... Tout un monde de musiques*, Paris, L'Harmattan, 1996, 180 p.

LABORDE Denis (dir.), *Kantuketan, l'univers du chant basque*, Saint-Sébastien, Elkar, 2002, 283 p.

LABORDE Denis, 'Le zortziko d'Iztueta', in LABORDE Denis (éd), *Six études sur la société basque*, Collection Anthropologie du Monde Occidental, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 19-65.

LABORDE Denis, *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*, Saint-Sébastien, Elkarlanean, 2005, 349 p.

LABORDE Denis, 'La mémoire, l'archive et le chant basque', in *Jentilbaratz 12 – Cuadernos de folklore*, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 2010, pp. 111-123.

LAMAZOU Pascal, *14 Airs Basques*, Pau, Cachau Jne éditeur, 30 p.

LAPLANTINE François, *La description ethnographique*, Paris, Armand Colin, 2005, 128 p.

LAPRERIE Christian, 'Essai sur la musique contemporaine au Pays Basque', *Ekaina. Revue d'Etudes Basques*, n° 52, 4° trimestre 1994, Saint-Jean-de-Luz, Ekaina, 1994, pp. 307-317.

LAPRERIE Christian, *Histoire de la musique basque*, Biarritz, Atlantica, 2010, 184 p.

LARRE Jakes (dir.), *Kantuketan erakusketan entzuten ahal diren kantuei buruzko azalpenak – Commentaires relatifs aux chants proposés à l'écoute au sein de l'exposition Kantuketan*, Ustaritz, Institut Culturel Basque, 2001, 33 p.

LARRONDE Jean-Claude, 'Histoire du VII^{ème} Congrès d'Etudes Basques. Biarritz, 1948', in *VII^{ème} Congrès d'Etudes Basques (7. 1948. Biarritz)*, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 2003, pp. 17-61.

LE GONIDEC Marie-Barbara, 'Les archives sonores du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM), ancien Musée national des Arts et des Traditions Populaires (MNATP)', *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* [En ligne], 35 | hiver 2010, mis en ligne le 29 mars 2011. URL : <http://afas.revues.org/2582>, consulté le 13 avril 2012.

LEIPP Emile, *Acoustique et musique*, Paris, Masson, 1971, 340 p.

LEIPP Emile ; CASTELLENGO Michèle, 'Du diapason et de sa relativité', *La revue musicale*, 294, Paris, Nouvelle revue française, 1977, 39 p.

LÉOTHAUD Gilles, 'Acoustique musicale et psychophysiologie de la perception', in CHAILLEY Jacques (dir.), *Précis de musicologie*, 1/ 1958 ; 2/ Paris, Presses Universitaires de France, 1984, pp. 442-451.

LE QUELLEC Jean-Loïc (dir.), *Collecter la mémoire de l'autre*, Niort, Geste Éditions, 1991, 138 p. [Coll. Modal]

LERCHUNDI Père Gabriel, 'Simple réflexions sur la chanson populaire basque suggérées par la parution du chansonnier « Kantuz » de MM. Les abbés Lafitte et Etchemendy', *Eusko Jakintza*, Bayonne, 1947, pp. 655-677.

LÉVI-STRAUSS Claude, 'Race et histoire', in *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1996, pp. 377-422.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, 490 p.

LOTI Pierre, *Le Pays Basque*, Bordeaux, Aubéron, 1992, 193 p.

LODDO Daniel ; BOUTHILLIER Robert, *Les archives sonores en France*, Saint-Jouin-de-Milly, Modal, 2000, 124 p. [Coll. Modal-Poche]

LODDO Daniel ; BOUTHILLIER Robert, *Les centres d'archives sonores en France : besoins et projets*, Rapport d'étude présenté à la Mission du Patrimoine Ethnologique, Éditions Modal, CORDAE/La Talvera, Septembre 1998.

LORTAT-JACOB Bernard, 'Derrière la scène : Le point de vue des ethnomusicologues', in *Les musiques du monde en question*, Internationale de l'imaginaire, Nouvelle série, n° 11, Paris, Babel/Maison des cultures du monde, 1999, pp. 156-171.

LORTAT-JACOB Bernard, 'L'art d'un petit pays', in *La musique et le monde*, Internationale de l'imaginaire, Nouvelle série, n° 4, Paris, Babel/Maison des cultures du monde, 1995, pp. 95-104.

MADINA Padre Francisco (de) ; DONOSTIA Padre José Antonio (de), *De música vasca*, Buenos Aires, Ekin, 1943, 156 p.

MARCEL-DUBOIS Claudie ; PICHONNET-ANDRAL Marie-Marguerite, 'Musique populaire vocale de l'île de Batz', *Arts et Traditions Populaires*, juillet-septembre 1954, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, pp. 193-250.

MARCEL-DUBOIS Claudie, 'Remarques sur l'ornementation dans l'ethnomusicologie européenne', in *International Musicological Society Congress Report*, New York, Bärenreiter, 1961, Volume 1, pp. 439-445.

MARCEL-DUBOIS Claudie, 'Musiques et phénomènes paramusicaux', in *L'Aubrac*, Paris, Editions du CNRS, 1975, tome V - Ethnologie contemporaine III, pp. 167-290.

MARCEL-DUBOIS Claudie, 'La musique au Pays Basque Français avec audition de disques enregistrés en 1947', in *VII^{ème} Congrès d'Etudes Basques (7. 1948. Biarritz)*, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 2003, pp. 21-25.

MARCEL-DUBOIS Claudie, 'Musiques de Haute-Loire et du Pays basque. Conférence du 23 juin 1948', in PERRE Didier (dir.) ; LE GONIDEC Marie-Barbara (avec la coll. de), /Titre non défini/, Paris-Rioms, CTHS-AMTA, 9 p. [A paraître à l'automne 2012, publication des archives de l'enquête en Haute-Loire de 1946 du MNATP]

MICHEL Francisque, *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses mœurs, sa littérature et sa musique*, Paris, Firmin Didot frères, fils et cie, 1857, 547 p.

MOREL BOROTRA Natalie, 'Le chant et l'identification culturelle des Basques (1800-1950)', *Lapurdum*, Bayonne, Iker, 2000, pp. 351-381.

MOREL BOROTRA Natalie, 'Qu'est-ce que « le chant basque » ? Petite histoire d'une notion changeante, des premières années du XIX^{ème} au début du XX^{ème} siècle', *Euskonews & Media, revue en ligne*, 2001. URL : <http://www.euskonews.com/0138zbnk/gaia13804fr.html>, consulté le 1 avril 2012.

MOREL BOROTRA Natalie, *L'opéra basque (1884-1937)*, St-Etienne-de-Baïgorry, Izpegui, 2003, 450 p.

MYERS Helen (dir.), *Ethnomusicology, an introduction* (vol. 1), Londres, MacMillan Press, 1992, 487 p.

MYERS Helen (dir.), *Ethnomusicology, regional studies* (Vol. 2), Londres, MacMillan Press, 1993, 541 p.

NAVARRÉ Pierre, *Essor ou déclin de la chanson basque ?*, Bayonne, Gure Herria, 1970, 81p.

ORONÓZ ANTZORDOKI Belen, *Gazteri berria, Kantagintza Berria. Euskal Kantagintza Berriaren ("Ez dok Amairu") eta Nova Canço Catalana-ren ("Els Setze Jutges") arteko azterketa konparatiboa*, Donostia, Erein, 2000, 143 p.

OYHARCABAL Beñat, 'Au sujet de l'histoire de la langue basque et de ses apparentements', Texte d'une conférence donnée le 19 septembre 2003 dans le cadre de la rencontre *Langue et peuplement : le cas de la langue basque*, Centre de recherche sur la langue et les textes basques (IKER), Bayonne, 2003, 10 p.

PAREJO-COUDERT Raphaël, 'Mémoire et dynamique culturelle en pays basque. Les archives sonores basques : recensement, production et projet de phonothèque basque', *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* [En ligne], 23 | automne-hiver 2002, mis en ligne le 01 octobre 2002. URL : <http://afas.revues.org/393>, consulté le 27 mars 2012.

PEREIRA Rui, *Pays Basque. Un conflit méconnu*, Bayonne, Gatuzain, 2003, 280 p.

PICHONNET-ANDRAL Marie-Marguerite, 'Les mélodies traditionnelles françaises de structure archaïque', in *Arts et Traditions Populaires*, année IX, n° 4, octobre-décembre 1961, Strasbourg, Europea, 1961, pp. 289-308.

POLINO Marie-Noëlle, 'Ouvrir l'archive sonore à la recherche, promouvoir son usage : le site Mémoire orale de l'industrie et des réseaux', *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* [En ligne], 36 | printemps 2011, mis en ligne le 16 juin 2011. URL : <http://afas.revues.org/2527>, consulté le 13 avril 2012.

SAGELOLY Serge, *La Jota aragonaise : tradition orale d'une poésie chantée dans l'Espagne d'aujourd'hui*, Thèse pour le doctorat ès Musicologie (Temps, Espaces, Sociétés, Cultures), Université de Toulouse II – Le Mirail, 2005, 287 p.

SALLABERRY Jean-Dominique-Julien, *Chants populaires du Pays Basque*, Bayonne, Lamaignère, 1870, 277 p.

SERE Octave (Jean Poueigh), *Musiciens français d'aujourd'hui*, Paris, Mercure de France (Quatrième édition), 1912, 416 p.

SIMONNOT Joséphine, 'TELEMETA, un projet Web pour les archives sonores de la recherche', *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* [En ligne], 36 | printemps 2011, mis en ligne le 27 mai 2011. URL : <http://afas.revues.org/2621>, consulté le 13 avril 2012.

TIERSOT Julien, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, Plon & Heugel, 1889, 543 p.

VERDURE Nicolas, 'Les archives de l'enregistrement sonore à la Bibliothèque nationale de France', *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 4/2006 (n° 92), pp. 61-66. URL : www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2006-4-page-61.htm, consulté le 27 mars 2012.

VINSON Julien, *Le folk-lore du Pays Basque*, Paris, Maisonneuve et Cie libraires éditeurs, 1883, 396 p.

VINSON Julien, *Notice bibliographique sur le folk-lore basque*, Paris, Maisonneuve frères & Ch. Leclerc libraires éditeurs, 1884, 56 p.

WILL Udo, 'La baguette magique de l'ethnomusicologue. Repenser la notation et l'analyse de la musique, in *Cahiers de musiques traditionnelles 12 : Noter la musique*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, 1999, pp. 9-33. [Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian].

XARRITON Piarres, *Pierre Narbaitz (1910-1984)*, Gasteiz, Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, 2001, 32 p.

ZENATTI Arlette (dir.), *Psychologie de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 391 p.

ZUBIKARAI EZKIAGA Antton, 'Jose Antonio Arana-Martijari Omenaldia = Homenaje a José Antonio Arana-Martija : Algunos apuntes biográficos, activados con recuerdos personales', in *Musiker 15. Cuadernos de Música*, Bilbao, Eusko Ikaskuntza, 2007, pp. 9-19.

Discographie / Filmographie

AYATS Jaume (dir.), SUREDA Antonia, VICENS Fransesc, *Tonades de feina a Mallorca / Worksongs in Mallorca / Cantos de trabajo en Mallorca / Arbeitslieder aus Mallorca / Chants de travail à Mallorca*, Palma de Mallorca, Conseil de Mallorca, 2005.

GRASSET Jean-Pierre, *Bat bi, ...*, Baigorri, ZTK, 2011, 63 min. [Film documentaire produit en 1998]

GOROSTIDI Juan, *Itsas-oholak bezala*, 2011, 35 min. [Film documentaire, complément de l'ouvrage *Lau Kantari* du même auteur]

Kantu zahar bilduma : 1999 – 2009, St-Pée-sur-Nivelle, Oxtikenekoak, 2010, 2 disques (CD).

Pays Basque, Kantuketan, en quête du chant, Paris, Disque AMTA-OCORA Radio France, avril 2006, 2 disques (CD). [Enregistrements effectués entre 1969 et 2005]

'The Collections of Rudolf Trebitsch. Basque recordings 1913' [Enregistrement sonore], Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences. The Complete Historical Collections 1899-1950 ; Series 5/3, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 2003, 2 disques (CD-DA : 65 min., 3 seg. ; 70 min., 42 seg.) + 1 disque (CD-ROM, 133 p.) + 1 livre, 71 p.

ZAPIRAIN Eriz, *Salda badago*, Orio Produktzioak, 2001, 65min. [Film documentaire]

Table des illustrations

FIGURE 1 : ECHELLES DE DUREES UTILISEES POUR LES TRANSCRIPTIONS (DE BREF A LONG).....	59
FIGURE 2 : TRANSCRIPTION 2 - LES HAUTEURS MOBILES	100
FIGURE 3 : TABLEAU DES STATISTIQUES PROPOSEES PAR R. M. DE AZKUE CONCERNANT LE RYTHME INITIAL DE CENT CHANSONS BASQUES.	118
FIGURE 4 : TRANSCRIPTION 3 - MISE EN RELIEF DES VARIANTES	130
FIGURE 5 : TRANSCRIPTION 8 - EXTRAITS CHOISIS POUR L'ANALYSE ACOUSTIQUE	190
FIGURE 6 : GRAPHIQUE 1 - ANALYSE DES HAUTEURS (EN DEMI-TONS) POUR LE s8-EXTRAIT1, s8-EXTRAIT2 ET LE s8-EXTRAIT3	191
FIGURE 7 : ENQUETE SIADeco <i>KORU KANTUA ETA EUSKAL KANTUA IPARRALDEAN</i> : UNIVERS ET ECHANTILLONS DE L'ENQUETE / TYPE DE CHORALE.	213
FIGURE 8 : TRANSCRIPTION 11 - MISE EN RELIEF DES VARIANTES	231
FIGURE 9 : TRANSCRIPTIONS 7 ET 11 : CONFRONTATION DES <i>MODELES</i>	232
FIGURE 10 : TRANSCRIPTION 13 – LES HAUTEURS MOBILES.....	261
FIGURE 11 : TRANSCRIPTION 14 - EXTRAITS CHOISIS POUR L'ANALYSE ACOUSTIQUE.....	267
FIGURE 12 : GRAPHIQUE 2 - ANALYSE DES HAUTEURS (EN DEMI-TONS) POUR LE s14-EXTRAIT1, s14-EXTRAIT2, s14-EXTRAIT3 ET s14-EXTRAIT4.....	268
FIGURE 13 : TRANSCRIPTION 14 - MISE EN RELIEF DES VARIANTES (PARTIES A ET B)	270
FIGURE 14 : TRANSCRIPTION 14 - MISE EN RELIEF DES VARIANTES, L'EXEMPLE DU MONAYAGE (PARTIES C ET RETOUR DE B)	271
FIGURE 15 : TRANSCRIPTION 15 - UN EXEMPLE D'ORNEMENTATION (DERNIERE PHRASE MUSICALE)	274
FIGURE 16 : TRANSCRIPTION 15 : PROPOSITION DE <i>MODELE</i> (COUPLET 1)	275
FIGURE 17 : <i>URSO APHALAREN MALURA...</i> , CHANSON COLLECTEE PAR CLAUDIE MARCEL-DUBOIS ET TRANSCRITE PAR MARIE-MARGUERITE PICHONNET-ANDRAL	282
FIGURE 18 : EXTRAIT DE L'OUVRAGE DE J-D. J. SALLABERRY : <i>MAITIA, NUN ZIRA ?</i>	311
FIGURE 19 : FEUILLES D'ENREGISTREMENT DE RUDOLF TREBITSCH (1913) : <i>BAIONAKO PATROINA...</i> SOURCE : ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN.....	313
FIGURE 20 : FEUILLES D'ENREGISTREMENT DE HUBERT PERNOT (1927) : <i>ETCHAHUN ETA OTCHALDE</i> . SOURCE : GALLICA – BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE.....	315
FIGURE 21 : FEUILLE D'ENREGISTREMENT DE HUBERT PERNOT (1927) : <i>ÜRZO CHURIA</i> . SOURCE : GALLICA – BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE.....	316

Table des transcriptions du corpus sonore

TRANSCRIPTION MUSICALE (CORPUS SONORE) 1 : <i>MAITIA NUN ZIRA</i> , INTERPRETE PAR UN HOMME (1900 - PARIS). COLLECTEUR : LEON AZOULAY.	93
TRANSCRIPTION MUSICALE (CORPUS SONORE) 2 : <i>PRIMA ELJERRA</i> , INTERPRETE PAR UN HOMME (1900 - PARIS). COLLECTEUR : LEON AZOULAY.	96
TRANSCRIPTION MUSICALE (CORPUS SONORE) 3 : <i>BAIONAKO PATROINA</i> , INTERPRETE PAR JEAN PIERRE LEMOINE (21 JUILLET 1913 - SARE). COLLECTEUR : RUDOLF TREBITSCH.	128
TRANSCRIPTION MUSICALE (CORPUS SONORE) 4 : <i>PLEÑITZEN NAIZ BIOTZETIK</i> , INTERPRETE PAR JEAN PIERRE LEMOINE (21 JUILLET 1913 - SARE). COLLECTEUR : RUDOLF TREBITSCH.	131
TRANSCRIPTION MUSICALE (CORPUS SONORE) 5 : <i>ETCHAHUN ETA OTCHALDE</i> , INTERPRETE PAR M. L'ABBE JEAN LARRASQUET (15 MARS 1927 - PARIS). COLLECTEUR : HUBERT PERNOT.	157
TRANSCRIPTION MUSICALE (CORPUS SONORE) 6 : <i>ÜRZO CHURIA</i> , INTERPRETE PAR M. L'ABBE JEAN LARRASQUET (15 MARS 1927 - PARIS). COLLECTEUR : HUBERT PERNOT.	160
TRANSCRIPTION MUSICALE (CORPUS SONORE) 7 : <i>ENE MAITIAK IGORRI</i> , INTERPRETE PAR B. IRIGARAY (9 SEPTEMBRE 1947 - SAINT JEAN PIED DE PORT). COLLECTEUR : CLAUDIE MARCEL-DUBOIS.	183
TRANSCRIPTION MUSICALE (CORPUS SONORE) 8 : <i>GOIZIAN GOIZIK</i> , INTERPRETE PAR SAUVEUR HARAMBOURE (9 SEPTEMBRE 1947 - SAINT JEAN PIED DE PORT). COLLECTEUR : CLAUDIE MARCEL-DUBOIS.	187
TRANSCRIPTION MUSICALE (CORPUS SONORE) 9 : <i>GURE ETXEN BADIRA BI ETXEKO ANDERE</i> , INTERPRETE PAR ARNAUD LAXAGUE (13 SEPTEMBRE 1947 - SOULE). COLLECTEUR : CLAUDIE MARCEL-DUBOIS.	194
TRANSCRIPTION MUSICALE (CORPUS SONORE) 10 : <i>KANTATZERA NOAZÜ</i> , INTERPRETE PAR PETTI PHOI QUEHEILLE (ANNÉES 1960 - TARDETS). COLLECTEUR : XIMUN HARAN.	225
TRANSCRIPTION MUSICALE (CORPUS SONORE) 11 : <i>ORAI BANOAZU HERRITIK</i> , INTERPRETE PAR LAURENT LOYATHO (9 JANVIER 1960 - HASPARREN). COLLECTEUR : XIMUN HARAN.	228
TRANSCRIPTION MUSICALE (CORPUS SONORE) 12 : <i>ÜRZO BAT JIN IZAN DA</i> , INTERPRETE PAR IRIGOIEN DE BEHORLEGI (ANNEES 1960 - TARDETS). COLLECTEUR : XIMUN HARAN.	234
TRANSCRIPTION MUSICALE (CORPUS SONORE) 13 : <i>ARTZAIN MAINDOZAIN INKATZ EGILE</i> , INTERPRETE PAR PETTE LEZARTE (6 JUIN 1992 - LARRAU). COLLECTEUR : MARCEL BEDAXAGAR.	259
TRANSCRIPTION MUSICALE (CORPUS SONORE) 14 : <i>HAMAR MANÜAK</i> , INTERPRETE PAR JEAN PIERRE EPHERRE ETXEBER (20 NOVEMBRE 1987 - AUSSURUCQ). COLLECTEUR : MARCEL BEDAXAGAR.	264
TRANSCRIPTION MUSICALE (CORPUS SONORE) 15 : <i>LAU SASUAK</i> , INTERPRETE PAR JOHAÑE BARCOS (16 AOUT 1990 - BIZKARZE). COLLECTEUR : MARCEL BEDAXAGAR.	272

Table des matières

SOMMAIRE	8
INTRODUCTION	9
1. Localisation et terrain d'étude	10
2. Contexte musical	11
3. Objectif, méthodologie et plan	13
CHAPITRE I CONTEXTE THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE	16
I. 1. ETAT DE L'ART ET PROBLEMATIQUE	17
I. 1. 1. <i>Le concept de chant basque</i>	17
I. 1. 2. <i>Les recueils et publications sur le chant basque au XIX^{ème} siècle</i>	22
I. 1. 3. <i>Observations</i>	28
I. 1. 4. <i>Problématique</i>	30
I. 2. CHOIX DU CORPUS	35
I. 2. 1. <i>Objectif</i>	35
I. 2. 2. <i>Le choix des bornes historiques</i>	35
I. 2. 3. <i>Le choix du corpus sonore</i>	39
I. 2. 3. 1. <i>Création d'une base de données pour la classification et la description du corpus sonore</i>	39
I. 2. 3. 2. <i>Les critères de choix du corpus sonore</i>	41
I. 3. METHODOLOGIE DE L'ANALYSE MUSICALE	45
I. 3. 1. <i>Les outils utilisés pour l'analyse</i>	45
I. 3. 1. 1. <i>Difficultés de perception et choix de la transcription comme outil d'analyse</i>	45
I. 3. 1. 2. <i>L'apport de l'acoustique dans l'étude des hauteurs</i>	53
I. 3. 2. <i>Protocole d'analyse musicale</i>	56
I. 3. 3. <i>Préambule à la lecture des analyses proposées et lexique des codes utilisés pour la transcription</i>	68
I. 3. 4. <i>Conclusion partielle</i>	71

CHAPITRE II LA PREMIERE MOITIE DU XX^{EME} SIECLE : FLORAISON DE TRAVAUX MUSICOLOGIQUES SUR LE CHANT BASQUE72

II. 1. 1897 – 1900 : PREMIERES ETUDES, PREMIERS ENREGISTREMENTS.....73

II. 1. 1. *L'œuvre de Charles Bordes (1863-1909)*.....73

II. 1. 1. 1.	Contexte d'écriture de l'ouvrage / article	73
II. 1. 1. 2.	Éléments biographiques de l'auteur	75
II. 1. 1. 3.	Intérêt de l'article de Charles Bordes	76
II. 1. 1. 4.	Accord entre musique et vie morale et physique du Basque	78
II. 1. 1. 5.	Classification des chansons.....	78
II. 1. 1. 6.	Evolution de la chanson basque du point de vue historique	79
II. 1. 1. 6. 1.	Première période	79
II. 1. 1. 6. 2.	Deuxième période	80
II. 1. 1. 6. 3.	Troisième période	81
II. 1. 1. 7.	Le rythme et le mètre	83
II. 1. 1. 8.	La mélodie	85
II. 1. 1. 9.	Conclusion partielle.....	87

II. 1. 2. *Corpus sonore : Le Dr Azoulay et la Société d'Anthropologie de Paris*90

II. 1. 2. 1.	Les enregistrements du Dr Léon Azoulay.....	90
II. 1. 2. 2.	Les enregistrements basques.....	91
II. 1. 2. 3.	Le choix du corpus	92
II. 1. 2. 4.	Chant 1 : 'Maitia nun zira'	93
II. 1. 2. 5.	Chant 2 : 'Prima eijerra'	96

II. 1. 3. *Conclusion partielle*.....102

II. 2. 1913 – 1918 : LA RECHERCHE D'UNE RECONNAISSANCE POUR LE CHANT BASQUE104

II. 2. 1. *L'œuvre de Resurrección María de Azkue (1864-1951)*104

II. 2. 1. 1.	Contexte d'écriture des conférences.....	104
II. 2. 1. 2.	Éléments biographiques de l'auteur	107
II. 2. 1. 3.	La première conférence : <i>Música popular vasca</i>	108
II. 2. 1. 4.	La deuxième conférence : <i>La música popular vasca y la griega</i>	111
II. 2. 1. 5.	Lien texte-musique	114
II. 2. 1. 5. 1.	Le syllabisme	114
II. 2. 1. 5. 2.	Quelques aspects de la prosodie	114
II. 2. 1. 5. 3.	La réutilisation de timbres musicaux	115
II. 2. 1. 5. 4.	Le figuralisme	115

II. 2. 1. 6.	La mélodie	116
II. 2. 1. 6. 1.	La succession des sons	116
II. 2. 1. 6. 2.	Le rythme	117
II. 2. 1. 6. 3.	La phrase musicale.....	121
II. 2. 1. 6. 4.	Le mode	122
II. 2. 1. 7.	Conclusion partielle.....	122
II. 2. 2.	<i>Corpus sonore : Rudolf Trebitsch et le Phonogrammarchiv</i>	125
II. 2. 2. 1.	Les enregistrements de Rudolf Trebitsch.....	125
II. 2. 2. 2.	Les enregistrements basques.....	126
II. 2. 2. 3.	Le choix du corpus	127
II. 2. 2. 4.	Chant 3 : ‘Baionako Patroina’	128
II. 2. 2. 5.	Chant 4 : ‘Pleñitzen naiz biotzetik’	131
II. 2. 3.	<i>Conclusion partielle</i>	134
II. 3.	1927 – 1928 : INTENSIFICATION DES RECHERCHES ET TRAVAUX	135
II. 3. 1.	<i>L’œuvre de Rodney Gallop (1901-1948)</i>	135
II. 3. 1. 1.	Contexte d’écriture des articles	135
II. 3. 1. 2.	Éléments biographiques de l’auteur	138
II. 3. 1. 3.	Originalité et origines.....	138
II. 3. 1. 4.	La forme.....	141
II. 3. 1. 5.	Lien texte-musique	143
II. 3. 1. 6.	Mélodie et « tonalité ».....	143
II. 3. 1. 7.	Le rythme	147
II. 3. 1. 8.	Conclusion partielle.....	150
II. 3. 2.	<i>Corpus sonore : Hubert Pernot et les Archives de la Parole</i>	154
II. 3. 2. 1.	Les enregistrements de Hubert Pernot	154
II. 3. 2. 2.	Les enregistrements basques.....	155
II. 3. 2. 3.	Le choix du corpus	156
II. 3. 2. 4.	Chant 5 : ‘Etchahun eta Otchalde’	156
II. 3. 2. 5.	Chant 6 : ‘Ürzo churia’	160
II. 3. 3.	<i>Conclusion partielle</i>	163
II. 4.	CONCLUSIONS	164

CHAPITRE III LA SECONDE MOITIE DU XX^{EME} SIECLE : RARETE DES NOUVELLES RECHERCHES, MUTATIONS D'UN CERTAIN REPERTOIRE.....166

III. 1. 1947 : LE CONCEPT DE « QUART DE TON » ERIGE EN TRAIT CARACTERISTIQUE167

III. 1. 1. L'œuvre de Jean Ithurriague (1896-1960)167

III. 1. 1. 1.	Contexte historique de l'ouvrage	167
III. 1. 1. 2.	Éléments biographiques de l'auteur	170
III. 1. 1. 3.	Les influences	171
III. 1. 1. 4.	Texte et musique	173
III. 1. 1. 5.	Classification des chansons	174
III. 1. 1. 6.	Les éléments musicaux	175
III. 1. 1. 7.	Conclusion partielle	176

III. 1. 2. Corpus sonore : Claudie Marcel Dubois et le Musée des Arts et Traditions Populaires178

III. 1. 2. 1.	Les enregistrements de Claudie Marcel-Dubois et de Marie-Marguerite Pichonnet-Andral	178
III. 1. 2. 2.	Les enregistrements basques	179
III. 1. 2. 3.	Le choix du corpus	181
III. 1. 2. 4.	Chant 7 : 'Ene maitiak igorri'	182
III. 1. 2. 5.	Chant 8 : 'Goizian goizik'	187
III. 1. 2. 6.	Chant 9 : 'Gure etxen badira bi etxeko andere'	193

III. 1. 3. Conclusion partielle198

III. 2. 1960 – 1970 : NAISSANCE DE LA « NOUVELLE CHANSON BASQUE », SES CONSEQUENCES SUR LE CHANT TRADITIONNEL.....201

III. 2. 1. L'œuvre de Pierre Navarre (1910-1984).....201

III. 2. 1. 1.	Contexte historique de l'ouvrage	201
III. 2. 1. 2.	Éléments biographiques	206
III. 2. 1. 3.	Les influences	208
III. 2. 1. 4.	Mutations dans le rapport texte-musique	210
III. 2. 1. 5.	Mutations du point de vue musical	213
III. 2. 1. 5. 1.	De la monodie à la polyphonie	213
III. 2. 1. 5. 2.	Des mélodies et des rythmes modernes	214
III. 2. 1. 5. 3.	Accompagnement instrumental	215
III. 2. 1. 5. 4.	La professionnalisation des acteurs du chant basque	217
III. 2. 1. 6.	Conclusion partielle	219

III. 2. 2. Corpus sonore : Ximun Haran221

III. 2. 2. 1.	Les enregistrements de Ximun Haran	221
III. 2. 2. 1. 1.	Le descriptif de l'enquête.....	221
III. 2. 2. 1. 2.	Le descriptif des enregistrements	223
III. 2. 2. 2.	Le choix du corpus	224
III. 2. 2. 3.	Chant 10 : 'Kantatzera noazü'	224
III. 2. 2. 4.	Chant 11 : 'Orai banoazu herritik'	227
III. 2. 2. 5.	Chant 12 : 'Ürzo bat jin izan da'	233
III. 2. 3.	<i>Conclusion partielle</i>	237
III. 3.	1983 – 1990 : ETAT DES LIEUX DES RECHERCHES MUSICOLOGIQUES SUR LE CHANT BASQUE	238
III. 3. 1.	<i>L'œuvre de José Antonio Arana Martija (1931-2011)</i>	238
III. 3. 1. 1.	Contexte d'écriture de l'article.....	238
III. 3. 1. 2.	Eléments biographiques	239
III. 3. 1. 3.	Les influences	241
III. 3. 1. 3. 1.	Les influences celtiques	241
III. 3. 1. 3. 2.	Les influences de la musique grecque ancienne.....	242
III. 3. 1. 3. 3.	Les influences du plain-chant	244
III. 3. 1. 3. 4.	Les gammes utilisées dans la musique basque	245
III. 3. 1. 3. 5.	Conclusion partielle.....	246
III. 3. 1. 4.	Les caractéristiques musicales de la chanson basque	247
III. 3. 1. 4. 1.	Lien entre texte et musique.....	247
III. 3. 1. 4. 2.	Mélodie et « tonalité ».....	249
III. 3. 1. 4. 3.	Le rythme	250
III. 3. 1. 5.	Conclusion partielle	251
III. 3. 2.	<i>Corpus sonore : Marcel Bedaxagar et l'association Sü Azia</i>	254
III. 3. 2. 1.	Les enregistrements de Marcel Bedaxagar	254
III. 3. 2. 1. 1.	Mise en place d'un projet de collectage.....	254
III. 3. 2. 1. 2.	Etat des lieux du fonds collecté	255
III. 3. 2. 2.	Le choix du corpus	257
III. 3. 2. 3.	Chant 13 : 'Artzain maindozain inkatz egile'	258
III. 3. 2. 4.	Chant 14 : 'Hamar manüak'	263
III. 3. 2. 5.	Chant 15 : 'Lau sasua'	271
III. 3. 3.	<i>Conclusion partielle</i>	276
III. 4.	CONCLUSIONS.....	277
CONCLUSION.....	279	279

ANNEXES	288
<i>ANNEXE A : Carte du Pays Basque.....</i>	<i>289</i>
<i>ANNEXE B : Le choix du corpus sonore.....</i>	<i>290</i>
<u>Annexe B1 : Tableau récapitulatif des chants choisis pour l'étude</u>	290
<u>Annexe B2 : Archives sonores écoutées pour le choix du corpus (années 1900-1913-1927-1947).....</u>	292
<u>Annexe B3 : Base de données utilisée pour le classement des archives sonores.....</u>	297
<i>ANNEXE C : L'analyse musicologique et acoustique.....</i>	<i>299</i>
<u>Annexe C1 : Tableau récapitulatif des paramètres musicaux observés dans le corpus sonore choisi</u>	299
<u>Annexe C2 : Script de l'analyse du pitch par demi-tons, réalisé par Pascal Gaillard.....</u>	302
<u>Annexe C3 : Courbes séparées de l'analyse du pitch des chants 8 et 14.....</u>	306
<i>ANNEXE D : Paroles et traductions des chants choisis pour le corpus sonore.....</i>	<i>310</i>
BIBLIOGRAPHIE	327
DISCOGRAPHIE / FILMOGRAPHIE	342
TABLE DES ILLUSTRATIONS	343
TABLE DES TRANSCRIPTIONS DU CORPUS SONORE	344
TABLE DES MATIERES	345